DELL' ARTE

PER

VINCENZO DE CASTRO

MILANO
FRANCESCO PAGNONI, TIPOGRAFO EDITORE
1864.

DELL'ARTE

LEZIONI LETTE NELLA R. UNIVERSITÀ

DI TORINO

DAL PROFESSORE

VINCENZO DE CASTRO

MILANO

FRANCESCO PAGNONI, TIPOGRAFO-EDITORE

1864

INDICE

DEL PRESENTE VOLUME

INTRODUZIONE

L'arte ha per iscopo di rappresentare il bello, immagine del vero. Dire che è a sè stessa fine, è dire che il mezzo è fatto per il mezzo. Questa teoria nacque da una reazione contro il genio del diciottesimo secolo, il quale cercava nelle arti solo la dimostrazione di massime politiche e sociali, onde dominare gli eventi. Fu senza dubbio un modo di rivendicare la loro libertà, ma quella emancipazione in vero non fu che negativa; si limitò a rialzarle creando loro per astrazione una dignità immaginaria. — È sempre la traduzione della bellezza eterna la vera grandezza dell'arte.

Ogni parte dello spazio racchiude un mondo. Entro le circostanze più inavvertite si nasconde un pensiero. L'arte ha per iscopo di sorprendere lo spirito nella materia, l'eternità nel tempo; di manifestare l'infinito nel finito, di rivelare nel visibile l'invisibile. Il filosofo può negare le forme per occuparsi solo delle idee: l'artista ha due mondi da contemplare, il reale e l'ideale; non può distruggerli, nè fonderli

l'uno nell'altro; bisogna che egli li lasci egualmente sussistere, e che dalle loro apparenti contraddizioni nasca l'armonia.

L'arte esiste indipendentemente dall'uomo. Innanzi alla comparsa del genere umano l'universo era una grande opera d'arte e narrava la gloria del suo Fattore. La bellezza si era realizzata nella natura: il primo sorriso del sole nei dì della creazione, il primo bacio del mare dato alle sue rive, furono i primi poemi, nei quali si dipinse l'Eterno. D'innanzi all'esistenza de' popoli l'idea dell'arte era già compiuta: l'opera e l'operajo esistevano; la natura era la rappresentazione dell'ideale supremo. Se i ravvicinamenti non fossero sovente arbitrarii, si potrebbe altresì dire che esistesse un'immagine della divisione delle arti. La forma delle montagne sarebbe l'*architettura* della natura; i picchi scolpiti dalla folgore la sua *statuaria;* le ombre e la luce la sua pittura; il sibilo de' venti, il rumore delle onde, la sua armonia; e il complesso di tante meraviglie e di tanti prodigi la sua poesia.

Per molto tempo si volle che l'arte riposasse sul principio dell'imitazione: sarebbe facile dimostrare che nessun'arte ha un soggetto determinato; quel che l'arte vuole rappresentare, lo cambia, lo modifica, in certo modo lo crea una seconda volta. Nè l'architettura, nè la scoltura, nè la pittura copiano servilmente una parte del mondo esteriore. Qual'è dunque lo scopo della loro imitazione? L'*ideale*, il *bello* in sè, l'*immutabile;* tutte le arti imitano il vero, imitano l'eterno.

La natura e l'arte non si copiano a vicenda; l'una e l'altra derivano da uno stesso originale che è Dio... L'idea per la quale i popoli si rappresentano l' Essere Eterno è quella che imprime indirizzo e forma alle arti. Secondo che que' popoli si saranno avvicinati all'ideale supremo, lo sviluppo del loro genio plastico

sarà modificato; per la qual cosa la storia delle arti non può scompagnarsi dalla storia delle religioni.

Tre divisioni principali esistono nell'arte: l'arte orientale, l'arte greca, l'arte cristiana. In origine, nel seno del panteismo, le forme della natura e degli animali sono state prese per simboli dell'ideale; la figura dell'uomo è per così dire assente. Una sola arte ha potuto svolgersi completamente, la più impersonale di tutte, l'architettura.

Presso i Greci l'uomo adorando sè stesso divenne per eccellenza il simbolo del divino. La statuaria, l'arte dominante, fu invenzione particolare degli Elleni; è quella che meglio risponde alla forma, entro la quale racchiusero l'ideale supremo. L'arte fu per essi un'apoteosi dell'umanità. I Romani, professando in sostanza la stessa religione de'Greci, ebbero il medesimo ideale, e perciò l'arte medesima.

Al comparire del cristianesimo la materia cedette allo spirito, l'umanità abdicò e vinse il Dio spirituale. Divenuto il crocifisso emblema d'un nuovo ideale, fu esso ricevuto come il simbolo dei tempi cristiani. In Oriente l'arte non si riassume in alcun nome; in Grecia Fidia, presso i moderni Raffaello, tracciano più spiccatamente la differenza fra l'arte pagana e cristiana. L'arte realizza l'ideale di Dio com'è stato concepito dai popoli o imposto dalla tradizione; ma realizzandolo con forme plastiche l'altera e lo trasforma inevitabilmente. In sul principio copia i tipi consacrati dal sacerdozio, fa in certo modo parte del culto; niuna libertà, niuna invenzione nella scelta, nè nelle forme degli oggetti rappresentati: più la fede è profonda, più l'artista è servo alle tradizioni, come si può vedere chiaramente nell'India. Poi l'immaginazione a poco a poco si sostituisce al costume: le forme si perfezionano acquistando maggior libertà: l'arte si crea nel santuario una credenza particolare. Cambia, rinnova a suo piacere; segue non più la via de-

gli antichi, ma *una certa idea*, come diceva Raffaello. Essa ha conquistato l' indipendenza e la stabilisce legge generale, non ingrandisce che a spese della tradizione; nata dal culto distrugge la sua culla. Ogni arte inclina all'idolatria. Si è domandato sovente come abbia potuto fiorire sotto il despotismo che isterilisce tutte le sorgenti della vita. Può accadere che quel preteso dispotismo non sia in realtà che lo sviluppo più energico delle idee nazionali e che ciò che apparisce servitù non sia che pace, consentita dai contemporanei. Furono le epoche di Pericle, d' Augusto, de' Medici, di Luigi XIV. — Le arti sono in certo modo mute; l' architettura, la pittura si svilupparono anche nella oligarchia di Venezia. Infine l'arte non è l'alleata naturale della servitù; porta in sè la libertà; minaccia dalle prigioni; canta tra i ferri quando tutto è tirannide; costudisce o rivendica il suo libero arbitrio e non obbedisce che alle proprie leggi; non è schiava de'sensi, non è istituzione umana! Omero, Milton, ciechi, privi della luce del sole, regnarono sulla natura visibile. Tutta la vita umana è arte; ogni uomo porta in sè un certo ideale o piuttosto una creatura superiore, che deve a poco a poco rivelare nelle sue opere. Ciascun individuo nascendo è chiamato a scegliere tra i suoi istinti e le sue passioni ciò che ha d'immortale e divino, e rigettare ciò che ha di falso e di caduco. Come lo scultore fa apparire dal masso di marmo la statua che ha veduto con gli occhi del pensiero; così noi dobbiamo svestire la nostra persona morale dalla carne che d'ogni parte la inviluppa. Gli uni lasciano sbozzata l'opera; i più saggi, i più puri la compiono; vi è un Fidia in ogni creatura morale.

La prima e la più elementare delle arti è l'architettura; i suoi rapporti più immediati sono con la natura inorganica e vegetale; quasi sempre la geologia atteggiò le forme primitive dell'architettura. La forma piramidale ha relazione con la natura granitica

dell'Egitto: le parallele dei templi greci sembrano il prolungamento degli strati calcarei delle montagne della Grecia.

L'architettura è per la storia del genere umano quello che le ossa fossili per la storia delle epoche della natura: in certo modo è lo scheletro del passato col quale si può ricostruire in altra epoca la storia civile.

I popoli, che posseggono una medesima architettura, appartengono ad uno stesso ordine di civiltà, sono di una medesima stirpe. Presso i Greci l'ordine dorico e l'ordine jonico rappresentano la differenza fondamentale delle due popolazioni elleniche, e i templi con le loro forme matematiche segnano il carattere della nazione e dello Stato nei rapporti più generali con la natura.

Nell' architettura bisantina la differenza delle schiatte doriche e joniche non si osserva più: la fusione de' vari ordini si venne operando ad immagine della riunione di tutti i popoli nel pensiero cristiano. Nell'architettura gotica gli ordini diversi, le sparse colonne si compongono in un tutto armonico; è l'epoca nella quale i popoli sono accolti in un grande pensiero religioso: la cattedrale gotica è il tipo della moderna unità sociale.

L'architettura piglia incremento coi secoli; è l'opera delle generazioni piuttosto che quella dell'uomo; è la rappresentazione della storia universale.

L'Italia, che ebbe epoche diversissime, è nello stesso tempo il paese, ove l'architettura è più complessa. Vi si trovano tutte le forme architettoniche, eccetto forse l'araba. L'architettura gotica vi segna l'invasione ghibellina.

La scultura ha principalmente per oggetto la manifestazione dell'uomo; perchè si sviluppasse, ebbe bisogno di separarsi dalla natura. Quando le caste scemarono di potere, si mostrarono gli eroi, e con essi la statuaria; dopo adorati successivamente tutti gli

oggetti della natura, l'uomo finì per istudiarsi, conoscersi, ammirarsi; cangiò la propria forma in ideale della bellezza suprema.

Il rapporto dell'architettura con la scultura è quello che passa tra l'Oriente e la Grecia.

La scultura non esprime che le idee più generali, l'umanità piuttosto che l'uomo; spoglia i suoi oggetti di tutto che hanno di mortale: non rivela un individuo in tale momento della vita, ma l'idea o lo spirito di tutta un'esistenza. Prende l'uomo nudo senza alcuna circostanza della specie o della durata, e lo riveste del divino.

Ogni scultura è un'apoteosi; per via del paganesimo l'arte pagana raggiunse tutta la sua altezza; concepì l'uomo come lo concepisce l'epopea.

Al contrario la pittura conserva tutte le circostanze di tempo e di luogo. Non ritrae il suo soggetto nell'eternità, nell'immortalità: lo circonda di tutti i segni della realtà, e i suoi personaggi sono concepiti nell' istesso punto di vista dei personaggi del dramma: non li colloca sopra un piedestallo, che sfida il cozzo del tempo, ma in seno alle agitazioni di tutta la vita terrestre.

Più di ogni arte la pittura è quella, nella quale la persona, l'invidualità regna per intero; l'uomo non è spogliato degli attributi della esistenza. La individualità conquistata e consacrata dal cristianesimo ha creato presso i moderni il regno della pittura.

La più spirituale delle arti plastiche è la *musica;* il protestantismo, che ha escluso dal suo culto tutte le arti, ha conservato e sviluppato quest' ultima. La *musica* riposa sulle leggi matematiche de' suoni, come l'architettura sulle leggi della gravità. Se la pittura è composta di disegno e di colori, la musica lo è di melodia e d'armonia.

L'armonia è per la musica ciò che la prospettiva è per l'arte del disegno. La musica vocale è

l'espressione dei sentimenti e delle passioni dell'uomo; la musica istrumentale è l'espressione e l'imitazione dell'armonia della natura. Queste due forme della musica ebbero massima illustrazione in Italia ed in Alemagna.

In fine la *poesia* le riassume tutte; perchè è nello stesso tempo architettura, scultura, pittura e musica. Con essa si compie la scala della bellezza visibile. Se vuolsi salire ancora più alto, si domandi all'arte ciò che può ricevere dalla religione per non cadere nell'abisso. Ogni poesia che sorpassa i limiti naturali rovina nel vuoto.

La metafisica è il commentario del testo che appresta la poesia. Il filosofo ha per missione di spiegare le invenzioni del poeta, come Giuseppe spiegava i sogni del Faraone d'Egitto.

La poesia vera è indipendente dalle parole; è l'accordo del passato coll'avvenire, o piuttosto l'armonia eterna. Per tradursi alle orecchie mortali ha bisogno dell'alleanza della parola e della musica, ossia del ritmo. Ciascun essere ha una voce, un accento particolare nella natura; egualmente ogni pensiero ha un ritmo necessario, che conferisce alla massima esplicazione ed intellezione della bellezza.

Non vi sono idee poetiche alle quali possa porgersi il ritmo della prosa, non idee prosaiche alle quali s' acconci il ritmo della poesia. La confusione delle due forme produce la prima degenerazione dell'arte.

Se ogni pensiero ha un ritmo necessario che l'artista deve scoprire, ne segue che ciascun genere di poesia deve avere il suo; questa è legge universale. Per converso la poesia francese del secolo di Luigi XIV offre un solo metro tanto per la epopea, quanto per il dramma, l'alessandrino. Questa circostanza, che appare in sulle prime insignificante, produce pessimi effetti, confusione nella forma, confusione considerevole nel concetto. Se Sofocle in luogo

del verso giambico sì conciso, sì bello nella sua nudità antica, avesse composto i suoi drammi coll' esametro magnifico, sovrabbondante, inesauribile d' Omero, tutta l'economia dello stile d' uno degli scrittori più perfetti che la immaginazione possa concepire, sarebbe perduta. Dal linguaggio naturale delle passioni il poeta drammatico si sarebbe elevato al linguaggio degli Dei, senza poter dire « *cantami, o musa!* » Quella lingua dei re pastori che è la lingua di Sofocle, una volta abbandonata, l'abbandono passerà dalla parola al sentimento, dal sentimento ai personaggi, poi alla composizione intera, la quale, balzata fuori dalla vera sua forma, cadrà senza meno nella declamazione. Or questo cambiamento è l'opera d' una circostanza apparentemente leggera e frivola; la differenza di un piede nel verso fondamentale, sopra il quale riposa tutto il sistema del poema. In Francia il *dramma* è scritto nel metro e nel ritmo dell'epopea. Riforma invocata consisterebbe dunque nel non cambiare la natura dell'alessandrino, ma nel trovare nella lingua francese il verso che corrisponda al giambico dei Greci, dei Latini, degl' Italiani, degli Inglesi e degli Alemanni; di tutti i moderni in generale, perchè quel verso esiste sicuramente.

La poesia è lirica, epica o drammatica. Nella forma primitiva la poesia, al di là, per così dire, del tempo, dello spazio e della personalità, è *lirica*. Canta l'Eterno fuori del tempo, Dio senza la creatura, l'essere in sè piuttosto che negli esseri. I monumenti primitivi de' popoli sono gli *inni*, i *ditirambi*; i Vedi degli Indiani, i canti di Orfeo, l' Edda degli Scandinavi, gli inni dei Cristiani.

La poesia *lirica* nella sua forma più eletta è il primo accento dell' umanità, che si sveglia nell' infinito. L' immaginazione non si occupa però solo dell' eterno; a misura che la prima intuizione dell' infinito fa luogo a quella della natura visibile e del fi-

nito, la relazione del creatore e della creatura, dell'ideale e del reale, si stabilisce nel pensiero dell'uomo. Da ciò due generi di poesia. L'uomo può essere colpito dall'armonia che esiste tra l'universo e il suo autore; può congiungere tutti gli oggetti della natura e tutti gli avvenimenti della storia in una splendida sintesi; può seguire le tracce e glorificare l'esplicarsi del divino lungo gli accidenti della vita terrestre; in in una parola, in tutte le scene della natura e della storia può vedere la sapienza celeste e il disegno della provvidenza; la poesia che nasce da questo sistema d'idee è detta poesia *epica*.

Lo spirito può essere colpito dalla discordia che esiste apparentemente fra le creature ed il creatore; l'uomo, invece di trovarsi sotto l'assistenza immediata della divinità, è rappresentato in una lotta perpetua con sè stesso e la natura. Il suo lamento incessante si eleva tra la terra e il cielo. Gli Dei compariscono solo allo scioglimento. Questa poesia è la drammatica.

Da queste considerazioni si deducono naturalmente le leggi, che sono proprie a ciascun genere di poemi. Se l'epopea è il nesso ideale tra il cielo e la terra, essa non può esistere senza manifestare sensibilmente la presenza del divino. Da ciò la necessità del meraviglioso. È necessario, come lo pensava il diciottesimo secolo, che il divino si sveli sotto una forma particolare ed animi di sè tutta la composizione. L'accordo del cielo e della terra, del divino e dell'umano, è la legge di quel genere di poesia. Se la divinità assorbe tutto, come nella poesia orientale, l'epopea si risolve nell' ode: se in contrario l'umanità domina troppo esclusivamente, l'epopea si sviluppa nel dramma. Fra gli antichi Omero è il solo, che abbia mantenuto l'equilibrio necessario. Gli eroi dell' epopea sono posti in condizioni particolari; non fanno più parte della storia. Non sono personalità, ma tipi; rappresentano un secolo, una schiatta, e molte volte tutta quanta l'umanità.

È debito del poeta far loro parlare il linguaggio della provvidenza e non quello delle mobili personalità; l'epopea concepisce i suoi eroi come li concepisce la scultura.

Nel *dramma* l' umanità appare con tutte le sue debolezze; mostra quello che essa può fare senza l'infinito, senza l'immutabile, senza Dio. L' uomo è abbandonato a sè stesso, solo, col suo proprio genio: non ritrova Iddio se non nell' ultima scena, nel momento che riceve una ricompensa od una punizione. Questo genere di poesia è la poesia dei popoli, che si fanno responsali della propria esistenza.

La poesia *drammatica* è la sola che gli Indiani non hanno nella loro letteratura sacra. Secondo la sua natura il *dramma* non è religioso come gli *inni* e l'*epopea*.

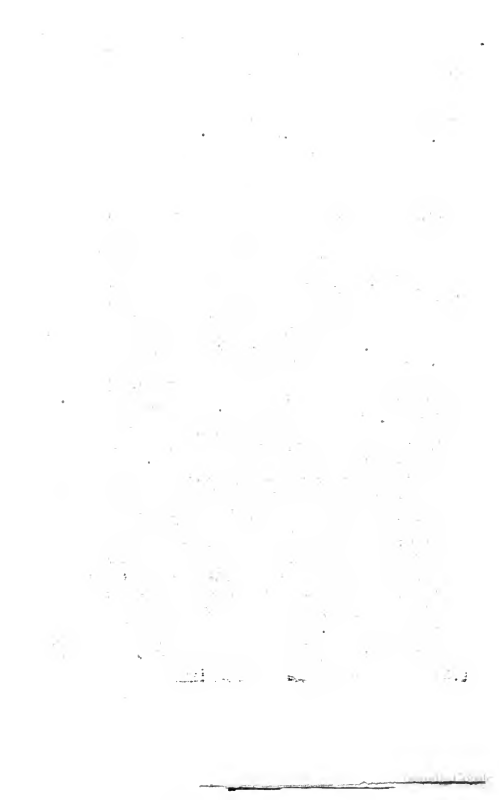
La poesia lirica è sacerdotale; Davide rimarrà sempre il salmista per eccellenza.

La poesia epica è propria del genio dell'aristocrazia e della schiatta militare; fu quella delle stirpi militari dell'India, della feudalità; si ricongiunge ai ricordi di Arturo, di Carlomagno, di Siegfried, dei Niebelungen, del Cid. Al contrario il *dramma* ha un' analogia segreta col genio della democrazia: dappertutto ingrandisce con essa.

Il teatro greco si è sviluppato fra i Joni democratici, e non fra i Dori aristocratici. — Tra i moderni non si è sviluppato nel seno della stirpe feudale, ma nelle istituzioni popolari per eccellenza, nella Chiesa. L'epopea del medio-evo è stata fatta dai baroni: il *dramma* dal popolo.

Son questi i generi primitivi della poesia secondo la natura stessa delle cose. Si succedono dapertutto collo stesso ordine, in virtù di una stessa legge immutabile.

Tutta la storia letteraria riposa sopra questa spartizione.

Sono queste a un di presso le idee svolte magistralmente da critico insigne, da Edgardo Quinet. Ora qual è per noi la missione dell'arte? Le arti operano l'una sull'altra, non pure la scienza penetra nel cuore dell'arte, ma eziandio l'arte esercita la sua azione potente sulla scienza. I nostri tempi incominciano ad essere stanchi della pura ed astratta verità; essi vogliono vederla ormai rivestita dei colori vivaci dell'arte. Questo movimento nella forma coincide con un gran fatto sociale, con la conquista del terzo stato su tutte le classi sociali, ossia con la distruzione dell'aristocrazia e con l'elevazione delle ultime classi mercè l'istruzione diffusa. La scienza popolare e il popolo coltivato s'incontreranno in un punto medio, che sarà la coscienza universale dei veri scientifici. Dal concorso di queste due forze, la scienza che volge a democrazia e il popolo che sale ad aristocrazia, nascerà la risultante che potrebbe chiamarsi la *Religione dell'avvenire*. Le religioni sono tante quanti i popoli, anzi gl'individui, perchè esse si muovono nella sfera del sentimento astratto, ch'è quanto vi ha di più individuale nel mondo. Non v'ha che il vero scientifico che sia universale; epperò il vero rivestito di forme artistiche e popolari, sarà la religione della scienza. Che se non tutti i peculiari veri potranno prendere una forma universale, basterà che la prendano quelli che sciolgono i problemi fondamentali che formano l'uomo. E l'uomo a qualunque classe appartenga, ha dritto di essere messo in grado di sedere al banchetto della verità, ha dritto che questa gli sia ammanita in modo che gli porga vital nutrimento. Ecco per l'arte una missione rigeneratrice e divina.

PRELEZIONE

Sbalzato dal seggio della scienza, e allontanato per forza brutale da quanto l'uomo ha di più sacro sulla terra, la famiglia e la patria, oggi, dopo un lungo decennio di pubblici lutti, in cui i dolori individuali disparvero, oggi mi è data l'ineffabile consolazione di potermi trovare ancora in mezzo a quella generosa gioventù, che fu l'assiduo pensiero e la più cara sollecitudine di tutta la mia vita. Correva, o Signori, l'anno 1846, e un professore d'Estetica dell'Ateneo di Padova raccoglieva intorno a sè un'eletta schiera di giovani volonterosi, collo scopo di fraternizzarli nel santo affetto del bello e dell'arte; ma sotto colore di società antipolitica, la sospettosa polizia austriaca faceva scontare col carcere, coi processi, colla destituzione e coll'esiglio il loro amore per la scienza e per la patria.

Quale differenza fra quei tempi nefasti di delazioni, di sospetti e di paure, e i nuovi giorni

in cui ci è dato di vivere ricreati dall'alito fecondo della concordia, della fratellanza e della libertà! Allora la gioventù italiana cullata negli ozii voluttuosi e snervata a studio da un evirato sistema di educazione e d'istruzione, senza meta, senza missione, senza avvenire, restringeva ogni sua aspirazione ai più vulgari dilettamenti della vita materiale; ora invece, risorta anch' essa a nuova esistenza col risorgere della nazione, ha una meta nobilissima, un'alta missione e uno splendido avvenire davanti a sè, e quindi sente il dovere di consecrare tutte le sue forze a compiere i grandi destini della patria. Allora ogni esercizio di pensiero paurosamente interdetto, e più ch'altri negletti gli studii morali, che sono la vita dell' intelletto; allora tenuta a vile quella filosofia, che è il libero pensiero per eccellenza, il più alto grado dell' umana perfezione, il motore primo ed eterno dell'anima e dell'universo. Nè ci si ripeta che gli Italiani sono da natura chiamati più a sentire che a pensare; poichè se il genio estetico sortì in Italia sì degni rappresentanti nelle arti dello spazio e del tempo, anche il libero pensiero ebbe i suoi sacerdoti in ogni epoca, dall'antica scuola pitagorica o italica a Dante, a Machiavelli, a Galileo e a quella miracolosa età, che inaugurata dal Telesio e da Giordano Bruno, il grande precursore di Cartesio, di Leibnizio, di Kant e di Hegel, si chiudeva col Doria e col Vico. Non fu dunque difetto di potenza, ma di dolorose circostanze politiche se gl'Italiani si lasciarono per poco precorrere in un campo, ove essi avendo prima

degli altri e più ch'altri seminato, potevano anche prima raccogliere, e nel quale, giova sperarlo, le nuove aure di libertà non tarderanno a maturare i germi di quelle sapienti tradizioni, che per tre secoli intristirono al freddo soffio del despotismo domestico e straniero.

Oh! solo la libertà del pensiero può degnamente sollevare l'anima immortale alle regioni pure dell'idea, all'ideale di tutte le perfezioni, al Creatore; solo la libertà del pensiero può costituire la vera civiltà e grandezza di un popolo. Se la tirannide giunse a far innalzare da milioni di schiavi le piramidi d'Egitto, monumento di morte; la libertà sola poteva colla sesta, collo scalpello e col pennello di un popolo conscio de'suoi diritti creare quei miracoli dell'arte, il duomo di Milano e Santa Maria del Fiore, monumenti di vita al Dio vivente.

Se a detta de' più saggi non è possibile in Italia un serio e completo risorgimento intellettuale, ov'esso non abbia per pietra angolare la filosofia, la scienza delle scienze che tutte le altre vivifica e corona, e che in tutte penetrando, in tutte infonde parte di sè stessa, della sua luce e della sua libertà; io penso, o Signori, non sieno per riuscire del tutto infruttuosi alcuni esercizii di pensiero, che si aggirino nella ricerca delle ragioni ultime del bello, e che propriamente costituiscono la materia della disciplina, che comunemente si denomina *filosofia dell'arte.* Imperciocchè mentre nella investigazione dei supremi principii del bello si affina l'intelletto, e si alimenta

il sentimento morale, non essendo in ultimo il bello, al dire di Platone, che lo splendore del buono; si approfondisce pure la convinzione che i prodotti dell'arte appartengono ai grandi fini dell'umanità, e c'è forza sentire una religiosa reverenza per gli altissimi ingegni d'ogni tempo e d'ogni nazione, che potentemente lo espressero nelle opere loro immortali. Questo studio, mentre raggentilisce l'animo nostro, a cui procaccia più soave e squisito sentire, ci mette altressì in grado di conoscere più addentro i pregi e le bellezze dei più splendidi monumenti del genio, adoperando che un raggio di esso rifletta nel nostro intelletto, e comunichi al cuor nostro una scintilla del suo fuoco divino.

Oh! in questa Italia, ove la natura e l'arte gareggiano nella manifestazione delle più stupende creazioni, ove ad ogni piè sospinto gli eterni monumenti dell'arte ci parlano la più eletta poesia e la più efficace parola; ove le chiese, i palagi e i sepolcri attestano le glorie d'un gran popolo; ove i canti di una nuova poesia diradarono le tenebre dell'età del ferro, e l'architettura ebbe a rappresentanti un Brunelleschi, un Palladio, un Sansovino, un Sanmicheli, un Bramante; la pittura un Cimabue, un Giotto, un Beato da Fiesole, un Perugino, un Raffaello, un Tiziano, un Giambellino, un Paolo Veronese; la scoltura, per tacere degli altri, un Canova, un Tenerani, un Vela, un Ferrari; e tutte e tre queste arti nobilissime, un Michelangelo; mentre la musica italiana insegnò le sue potenti armonie a tutta l'Europa incivilita; sarebbe maggior colpa l'ignoranza di ciò che for-

mava una delle nostre glorie anche allora, che era beffardamente chiamata *la terra de' morti*, glorie cui nè il tempo, nè le sventure valsero mai ad oscurare. Poichè l'ignoranza o l'indifferenza delle opere e dei monumenti degli avi è la maggiore sventura d'un popolo, una macchia d'ingratitudine e d'irriverenza verso coloro, che ci lasciarono un'eredità santa di sapienti tradizioni e di glorie non periture.

Oh! venga il tempo, in cui all'Italia dell'arte si assorelli l'Italia del pensiero: venga il tempo in cui la formula atea *l'arte per l'arte*, che regnò tirannicamente sovra un popolo caduto, cessi dal suo fatale predominio sovra un popolo che sorge a vita novella e ad una grande missione. Da voi, o giovani, che siete la più bella speranza così della patria come della scienza, da voi dipende l'affrettare col sodalizio del pensiero e del sentimento l'epoca fortunata, in cui l'arte sarà considerata *un sacerdozio morale*; e i suoi cultori i più puri ministri della nazione, dell'umanità, di Dio.

L'uomo, essere eminentemente razionale e perfettibile, manifesta nel suo esteriore sviluppo la tendenza al *buono*, al *vero*, al *bello*. La morale intende a perfezionarlo nel bene, la scienza attempera la sete inestinguibile della verità, l'arte soddisfa all'insito bisogno della bellezza, sia che colla parola parli allo spirito, sia che animi la materia colla sesta, col pennello, collo scalpello e co' suoni. La quale soddisfazione riguarda l'intel-

letto, la fantasia e il cuore; mentre la prevalenza di uno di questi tre elementi ne costituisce il carattere principale. E in vero delle tre età in cui soglionsi dividere le arti, la prima s'occupa più del pensiero, che interessa l'intelletto, come l'arte orientale e quella della chiesa primitiva, che attenevansi al simbolo e al geroglifico; la seconda mette maggior cura nel disegno, che colpisce l'immaginazione, come la greca, la quale ricevendo dall' Oriente i germi eterogenei dell'arte, gl'improntò della forma; la terza s'attiene assai più all'espressione morale, che tocca il sentimento, lo che intervenne specialmente nell'arte cristiana. La prima età gettò per così dire la prima pietra ; la seconda elevò l' edifizio perfezionando il disegno, che è la parte architettonica dell'arte; la terza alleando i due elementi, ne fece escire più perfetta la bellezza morale. Questa terza età poggiata sull'ispirazione, a cui il disegno sta come nella musica la melodia degli antichi all'armonia dei moderni, questa terza età, che è quasi il coronamento dell'arte, fu, se non in tutto, certo in gran parte opera di quella religione, la quale spiritualizzando l'umana natura, diede un maggiore perfezionamento a quest'ordine di bellezza. Anche i Greci, in mezzo ad una religione ch'era l'apoteosi delle forze fisiche, conobbero l'*espressione*, che è il fiore della bellezza morale; per cui fecero un passo gigantesco nelle vie del progresso a confronto dell'arte orientale. Ma se Atene è separata da immenso spazio da Menfi, non minore intervallo disgiunge Atene da Roma,

da cui irraggiarono i più splendidi raggi dell'arte moderna. Però l'espressione morale dell'arte pagana ha sempre qualcosa di finito o di circoscritto alla terra; mentre quella dell'arte cristiana sollevasi da questa bassa atmosfera in una regione più pura, più spirituale, e ci fa quasi pregustare un sorso delle bellezze ineffabili dell'infinito.

L'arte nella sua essenza primitiva è una ed immutabile, ma varia nella sua manifestazione. Se intende più al reale o alla natura esterna, abbiamo il realismo o naturalismo; se più all'ideale o spirituale, l'idealismo artistico. Da qui la grande partizione dell'arte in *orientale* ed *occidentale*, in *antica* e *moderna*, in *pagana* e *cristiana*; volendosi con ciò accennare non già all'essenza dell'arte, ma agli elementi di luogo, di tempo e d'indole, che costituiscono le maggiori differenze e varietà dell'arte nelle sue molteplici manifestazioni.

Le quali differenze e varietà formano il carattere estrinseco delle tre epoche dell'arte, cioè *orientale-simbolica*, *italo-greca* o *pagana*, *occidentale moderna* o *cristiana*. Nella prima prevale il pensiero o l'idea, che interessa l'intelletto, nella seconda il disegno o la forma, che colpisce l'immaginazione, nella terza l'espressione del bello morale, che tocca il sentimento, educa il cuore, e non ha confini come l'affetto dell'uomo che esprime. *Menfi*, *Atene* e *Roma* rappresentano il mondo orientale, il mondo greco e il mondo cristiano. Nell'arte orientale subordinata alla religione panteistica, la grandiosità delle proporzioni tiene

luogo della grandezza delle idee; la massa schiaccia la forma, come la casta l'individuo. Trasportiamoci sulle ali della fantasia nelle pianure di Menfi, e fermiamoci davanti a que' monumenti, che s'innalzano a guisa di montagne verso il cielo, e protendono l'ombra sulle aride sabbie del deserto. Non ostante i minuti ornamenti che l'aggravano, quivi la forma non è che secondaria; mentre il geroglifico o il simbolo, velame dell'idea ancor rozza, ne costituisce l'unico fine. Ora sia che discendiamo col Belzoni nelle profondità degli ipogei sepolcrali, o sostiamo davanti ai piloni dei templi egiziani, ci soccorre di subito alla mente il pensiero delle abbrutite generazioni sepolte nel deserto al cenno inflessibile d'un sacerdote, o al comando tirannico di un re. Quivi non movimento, non vita; l'arte *jeratica* è immobile, condannata sotto pena di scomunica a riprodurre inviolabilmente i *tipi sacerdotali*, ad esprimere il mistero senza cercarne la ragione, a tutta immergersi nella contemplazione vaga e panteistica del Dio-Mondo. Intere nazioni mosse da artifizii automatici costrussero le piramidi d'Egitto e gli ipogei dell'India, che imitano il sublime delle montagne e l'immensità dei cieli, e fabbricarono i pirei dell'antica Persia, ove l'edifizio è aperto al di sopra, ed ha per base un monte, per tetto il firmamento; ma davanti a cotesti monumenti la nostra meraviglia si mesce allo sdegno contro i despoti, che si fecero trastullo dell'esistenza dei popoli, anzichè all'estatica contemplazione di quanto possa l'attività e il genio libero e progressivo dell'uomo.

Mentre l'Oriente colla vita uniforme e colle istituzioni sociali, che traversarono i secoli senza alterazioni, presenta un carattere d'*immobilità* e di *meravigliosa unità*; la Grecia, per contrario, che fuse insieme e improntò del suo genio gli elementi della civiltà asiatico-africana, offre una somma *mobilità* e *varietà* nella sua origine non meno che nell'epoca più fiorente della sua artistica esistenza. Ispirata in antico l'arte greca dal simbolo e dalla teogonia orientale, come ne tengono fede i templi e le foreste di Dodona, da cui uscivano gli oracoli del Giove Pelasgico, e la Troja dalle sacre mura, cui il canto di Omero eternò più che Tebe dalle cento porte, più che Menfi regina delle piramidi, più che Babilonia signora dell'Eufrate e dell'Asia; l'arte greca, io diceva, collo spezzarsi dello stampo sociale delle caste, e colla vittoria della democrazia sull'aristocrazia militare, trionfò finalmente del geroglifico e del simbolo e ne fece escire, quasi novella Minerva, *il bello psichico* o *dell'idea*. Il genio libero signoreggiò allora la natura, ond'era stato per venti secoli schiavo; perlochè l'emigrazione dell'arte da Menfi ad Atene importa come il passaggio dall'unità jeratica alla moltitudine laicale, dalla espressione del principio dell'ente panteistico a quella dell'esistente politeistico, dalla magnificenza degli emblemi e dalla grandezza colossale delle dimensioni nei templi dell'Etiopia, della Tebaide, dell'Asia Ulteriore, di Palmira, d'Eliopoli, d'Efeso, — alla eleganza ed armonia del Partenone d'Atene e del Panteon di Roma; — dai mostruosi idoli che spaventavano l'immaginazione, come la Diana di E-

feso, — al Giove Olimpico, alla Pallade maestosamente regnante nell'Acropoli, alla Diana cacciatrice del Louvre, alla Venere de' Medici, all'Apollo del Belvedere; dalla epopea grandiosa del Dio-Cosmo di Valmichi all'eroica di Omero; in breve da una religione che sollevava la terra al cielo deificando i mortali, ad una che abbassava il cielo alla terra umanando gli Iddii.

Il progresso dell'arte ellenica manifestossi da prima nei tentativi della famiglia dei Dedali, poscia nella scuola di Egina, e finalmente coll'espressione del bello morale nelle meraviglie di Fidia, di Apelle, di Zeusi, di Milone, di Prassitele, di Polignoto, di Parrasio e di Policleto. — Se la Grecia fu la splendida *gioventù* dell'umanità, Roma rappresenta la *virilità*; l'una la mente, l'altra il braccio dell'evo antico; quella colla maggiore varietà, questa colla più compatta unità, onde gli uomini sieno stati fondatori. Roma discendente dalla jerocrazia etrusca, recò a compimento il bello orientale e il bello italico-greco negli ordini naturali; Roma cristiana vi pose l'ultimo suggello nell'ordine spirituale. Se l'arte greca fu il prodotto della splendida e fiorente immaginativa degli Elleni, l'italo-romana fu il risultamento dell'intelletto grave e positivo di un popolo, che compieva l'alleanza fra il bello e l'utile. Quest'arte coll'arco e col cerchio presenta già lo stile di fatto, mentre gli anfiteatri, gli archi di trionfo e le cupole esprimono l'arte severa, che s'appoggia sul vero e sulla storia. I monumenti architettonici de' Romani sparsi fra le nazioni conquistate, resistettero alla

doppia distruzione degli elementi e dei barbari. La architettura di cotesto popolo corrispondeva più più ch'altro all' ideale stesso dell' impero; onde riescì *monumentale* e *sovrana,* come l' idea che personificava; destinata a perpetuare cogli stessi suoi ruderi la memoria della potenza imperiale. E però nell'arte orientale l' idea panteistica dell'infinito non è che il pensiero stesso della religione; mentre in Roma era l' idea di un popolo, che recava con una mano la spada, e coll' altra la pietra pel monumento, che dovea nella soggiogata provincia eternare il nome e il culto della sua patria immortale. Ma dopo le terme e il palagio di Salona l' arte romana metteva a così dire il supremo respiro; perocchè da indi in qua consecrata ai piaceri di un popolo schiavo, agonizzò senza spirito e senza il pensiero generoso, che nobilita lo stesso principio materiale dell' utilità.

I monumenti romani, forse nella forma meno perfetti dei greci, ma animati da un concetto più vasto, annunziavano già le cattedrali del medio evo, a petto delle quali le opere dei Titani della storia diventarono troppo piccole per contenere i seguaci della novella religione raccolti sotto il vessillo della Croce. La religione intellettiva e spirituale del Cristianesimo succedeva ad una religione materiale, ch'era l' apoteosi delle forze della natura, o l' idolatria dello Stato; epperò il culto dell' idea teneva dietro al culto della forma.

La schiavitù cessò d'essere un diritto, la donna prese grado grado tutta la sua dignità nella vita domestica e sociale, fu proclamata la eguaglianza de-

gli uomini innanzi a Dio, proibiti furono e sradicati dai codici e dai costumi la prostituzione legale, l'esposizione degl'infanti, l'omicidio autorizzato nei giuochi pubblici e nelle famiglie. Si esci a tutto dire da un incivilimento corruttore e falso per entrare nella civiltà morale, vera ed universale delle società moderne; *dagli Dei si giunse a Dio.*

L'arte cristiana col domma della creazione diede nuove forme al sublime, e con quello della redenzione elevò il bello a nuova *idealità.* Troppo deificata in Oriente, troppo abbassata in Occidente, il Cristianesimo rivocò l'arte da questi due estremi, ritraendo il divino nell'Uomo-Dio, su cui piovve un raggio della celeste bellezza a nobilitare il fango di Adamo. Il Giove di Fidia costituiva il sommo dell'arte greca per le forme egregie del corpo e le qualità naturali dell'animo mirabilmente aggrandite, che lampeggiavano nella sua maestà. Ma la santità e le altre perfezioni morali del Cristo, quale ci viene rappresentato dalla storia evangelica e dipinto nella Cena da Leonardo da Vinci, mancavano al Giove Omerico, benchè potentissimo e col solo chinar del sopracciglio scuotesse l'Olimpo. L'esaltamento della natura inferiore per opera dell'Uomo-Dio comunicò anche al tipo umano una nuova bellezza, come per opera della Vergine fu elevato a maggiore eccellenza e dignità l'*ideale* della donna. Mirate là quel vecchio affranto dagli anni, di fattezze grossolane e vulgari, stremato dai patimenti e poveramente vestito! Poteva per avventura l'arte antica conferire a quell'uomo umanamente non bello un raggio di bellezza? Ma il

Cristianesimo, improntando il volto di quel vecchio dell'amore di Dio e della carità degli uomini, ravvivando quell'occhio già presso a spegnersi coi fervidi spiriti di un'estasi di gloria celeste, lo rende bellissimo a un tempo e venerando. Tale è il tipo italiano di Francesco d'Assisi, come venne concepito dall'angelica scuola dell'Umbria, e dai migliori nostri pittori del 400 e del 500. Dalla luce evangelica pertanto mosse il primo raggio di quella bellezza morale, che *spiritualizzò, purificò* e *santificò* l'arte, raccogliendo e fondendo in armonico accordo gli elementi di due antiche civiltà, cioè l'*unità* e la *severità orientale* colla *varietà* e *libertà italo-greca*, e sostituendo ai simboli strani e deformi un simbolismo più semplice, più dignitoso, più efficace, più spirituale, più conforme alla religione che rappresentava.

E primo e grandioso effetto dell'arte cristiana fu la chiesa, succeduta all'antico santuario, come alle necropoli di Cirene, di Tebe, di Persepoli, e alle loggie di Delfo, che presentavano tutta la greca mitologia animata dal pennello di Polignotto, tenne dietro il campo santo di Pisa, ove l'Orgagna e i più eelebri artisti fiorentini deposero le religiose loro creazioni. Chiusa per tre secoli fra le tenebre della cripta, uscì dessa alla luce prima in Roma sotto le forme basilicali di S. Giovanni Laterano e di S. Pietro, poscia a Bisanzio ritrasse un' impronta orientale nella magnifica chiesa di Santa Sofia, ed ebbe per ultimo nel settentrione una splendida rivelazione nella cattedrale germanica.

Se il secolo ha un' idea, l'architettura fra

le arti è destinata a tradurla nelle sue colossali pagine di marmo; e questa idea nel medio evo fu l'*infinito spirituale,* diverso dall'*infinito materiale* di Roma, e dall'*infinito panteistico* dell'Oriente. Anche l'epoca del così detto risorgimento ebbe un pensiero; ma esso fu un pensiero più politico che religioso, inteso ad esprimere nell' architettura grandiosa di quel secolo meno la potenza del sacerdozio e la fede dei popoli, che il trionfo e lo splendore dell'imperio reale. Chi, infatti, nel Duomo di Milano e nel San Pietro di Roma non trova l'espressione di due epoche diverse? Chi osservando quell'opera sublime del secolo XIV, non inferiore alla cattedrali di Colonia, di Reims, di Strasburgo, di Santo Stefano di Vienna, di Nostra Donna di Parigi, oltre la meccanica perizia dell'esecuzione, non ammira l' immaginativa gagliarda e il profondo sentimento del popolo, che ne concepì il pensiero? Chi entrando nel misterioso santuario non sentesi tutto quanto compreso da un profondo affetto religioso, che stacca l'anima dalla terra per sollevarla dirò quasi al cielo, ove tendono le sue cupole, e la selva delle guglie e delle quattromila statue, che servono di tetto a quel meraviglioso monumento? Ma nell'opera di Bramante e di Michelangelo signoreggia forse lo stesso pensiero? L'immensa basilica di San Pietro di Roma, lunga 600 ed alta 500 piedi, co' suoi due portici coronati di statue, colla prodigiosa sua cupola, e con tutta la profusione de' marmi, dei bronzi, de' mosaici e delle stupende pitture della scuola romana, più che una chiesa cristiana

non arieggia forse un edifizio monarchico, destinato a plasmare il concetto del bellicoso Giulio II, incarnato da Leone X, o in altre parole l'esaltamento e l'apoteosi dell'impero de' papi?

La statuaria e la pittura, condizionate nel medio evo al simbolo, erano del tutto consone a codesta architettura monumentale, e servivano alla basilica, la quale nella sua maestosa austerità interdiceva loro ogni libero movimento ed ogni espressione. Tutta la trilogia di Dante ne popolava, per così dire, le colonne, gl'intercolonnii e le volte; mentre la plastica cristiana, che svolgevasi lussureggiante nel fogliame e in un mondo di figure d'uomini e d'animali, concorreva alla bella unità del concetto religioso, e sembrava rendere omaggio alla maestà del Dio vivente. Ma allorchè alla creazione del monumento immobile successe la rappresentazione fedele e progressiva dell'uomo, anche la statuaria e la pittura aspirarono ad una vita indipendente. Al simbolo greco e cristiano tennero dietro due epoche, quella di Pericle e di Leon X; Michelangelo e Raffaello apparvero molti secoli dopo Fidia ed Apelle.

L'arte cristiana, negli incunaboli dell'età moderna, cioè innanzi al così detto risorgimento, attinse le sue ispirazioni al medio evo, e venne grado grado svolgendosi in quattro cicli: *bisantino, germanico, anglo-francese, spagnuolo-italico.* Bisanzio, storicamente considerata, siede sull'Europa e sull'Asia, dà la mano all'Oriente, ed è la prima nutrice dell'arte moderna, che ricevette da Roma insanguinata dai Barbari. Il genio greco, tuttochè

tarpato ne' suoi voli dall'Arianesimo, dagli Iconoclasti e dallo scisma, produceva in Oriente l'arte moresca, sì splendida nella moschea di Cordova e nell'Alhambra, ed influiva in Occidente sulle due arti *germanica* ed *italiana*. La Germania produceva il suo Durero, il Dante tedesco della pittura; ma passata essa dal freddo simbolo alla esagerazione della forma, fu prima protestante nell'arte che nella religione. I Normanno- Francesi creavano intanto la più ideale fra le arti del disegno, la pittura sul vetro, e Guglielmo di Marsiglia lavorava le finestre del Vaticano, mentre Raffaello ne pingeva le loggie immortali. Allorchè Carlo V elevò la Spagna a monarchia universale, nella quale il sole non aveva tramonto, l'Escuriale accolse in sè tutte le glorie dell'arte per opera della scuola di Castiglia rappresentata da Velasquez, Coello e Morillo. Con tutto questo però la Spagna, come la restante Europa artistica, non fu che una provincia italiana; poichè le più celebri scuole spagnuole di Toledo, di Madrid, dell'Andalusia, di Siviglia, nella cui cattedrale brillavano tutte le arti del disegno, fiorirono sotto l'influsso imitativo di Tiziano e di Raffaello. E per verità, gl'Italiani, istrutti dai neo-Greci, aveano proclamato fino dall'epoca gloriosa dei Comuni l'emancipazione della patria insieme e dell'arte europea. Da Cimabue a Giotto, al Beato da Fiesole, al Masaccio, al Mantegna, al Francia, al Ghirlandajo, al Perugino, a Fra Bartolomeo, al Carpaccio, a due Bellini, a Leonardo da Vinci, a Raffaello, l'arte italiana si svolse progressivamente, come da Dedalo a Fidia. Sotto la doppia ispirazio-

ne della *libertà* e della *fede* risplendette l'ideale cristiano vergine da ogni straniera imitazione, e da quel paganesimo artistico, con cui i profughi Greci pagarono un secolo prima di Michelangelo la generosa ospitalità degl'Italiani. Ma al rinascimento dell'antico o del pagano promosso dai Greci, vennero meno a poco a poco le tradizioni italiche e i grandi caratteri dei tipi primitivi; e alle vergini impressioni di un'arte nazionale rappresentata da Dante, dal Beato Angelico e da Raffaello, succedette l'epoca dell'arte pagana detta del *risorgimento*, la quale perchè non mancassero potenti nomi a inorpellare la decadenza del pensiero e del sentimento, fu chiamata di Leone X, di Francesco I, di Luigi XIV. Immedesimati gli artisti nell'antichità voluttuosa e nel secolo chino a mollezza di costumi, preferirono il bagliore della forma che seduce i sensi, alla bellezza morale che appaga l'anima, le inspirazioni fredde del mito pagano a quelle della fede cristiana, la perizia tecnica e l'imitazione servile ai tipi jeratici, e alle venerate e splendide tradizioni della gran patria italiana.

Leonardo da Vinci, ospitato alla corte di Francia, fondò ivi quella celebre scuola, donde uscirono Lescur, che rese immortale la grande Certosa, Pousin, il filosofo della pittura, e Claudio Lorrain, il primo paesista cristiano, che colla pittura dei fiumi, dei mari, delle roccie solitarie e dei tramonti commuove alle lagrime, solleva il pensiero a Dio, e schiude il cuore alla preghiera. La scultura francese, prima di diventar cortigiana sotto Luigi XIV, avea già prodotto Goujon, Cham-

bord, Pilon e più tardi Puget, autore dei magnifici vascelli del gran re, e Giovanni Boulogne, il Michelangelo francese, di cui ancora ammiriamo la statua dell'Assunta nell'ospitale di Genova e quella di San Sebastiano. L'architettura soggiacque anche in Francia alla riforma del Brunellesco e del Bramante, e formulata in canoni vitruviani da Palladio, produsse Fontainebleau; mentre edificavasi in Inghilterra Westminster, e compievasi in Vienna la cattedrale di Santo Stefano. Introdotta poscia in Francia l'architettura berniniana, surse per opera di Perrault la loggia magnifica del Louvre, in quella che Inigo Jones introduceva in Inghilterra la forma palladiana, ed erigevasi San Paolo di Londra. In Italia più che in Francia l'elemento antico o pagano non prevalse del tutto sul nuovo o cristiano, e più che altrove si mantenne nella scuola romana. La dominazione della Chiesa, lo splendore del pontificato e le magnificenze del culto conferirono a far prevalere in Italia l'unità religiosa. Il cattolicismo fece del Vaticano un cristiano Campidoglio, dall'alto del quale lottò contro la riforma, e raddoppiando le sue pompe esteriori, mantenne nell'arte, e particolarmente nella pittura, l'ideale rappresentazione del pensiero cristiano. Ma l'autore del Mosè e del Giudizio Universale, della cupola di San Pietro e della cappella Sistina, il gran Michelangelo, introducendo la plastica nella pittura, l'anatomia nella statuaria, le forme greco-romane nell'architettura, fu collo stesso suo genio precursore del Bernini e del seicento; però quasi che il Cielo

del perduto primato del bello volesse compensare l'Italia col primato del vero, due giorni innanzi alla morte del Buonarotti mandava fra noi il genio di Galileo.

E qui sulla fine del mio dire ritorno donde presi le mosse, indirizzandomi a quella generosa gioventù, in cui stanno chiuse come in germe le più belle speranze della patria, della scienza, della filosofia e dell'arte. Qualunque sia, lo dirò con un filosofo vivente, il nostro amore del vero, del buono e del bello, qualunque il nostro sudare e affaticarci per essa, e per quanto vivo sia in noi il desiderio di servire la patria e l'umanità, noi non possiam nulla senza di lei. Nè ciò deve recar meraviglia; perchè la gioventù è quel fiore dell'anima, da cui esala puro e intemerato il divino profumo dell'ideale, e quasi il primo alito dello spirito eterno. E questo profumo e questo alito sono l'essenza stessa della filosofia, la quale in ciò non differisce dalla sua sorella, la poesia. Perchè, quantunque per vie e in forme diverse, ambedue all'idea aspirano, nell'idea vivono, e l'idea considerano come il sommo bene e la vera luce dell'esser nostro. L'avvenire dell'arte è quindi collegato non solo ai divini influssi dell'ideale o della filosofia; ma ai nuovi destini dell'Italia, di questa grande patria dell'idealità. Da questa duplice fonte deve emanare non solo ogni verità; ma il genio, l'eroismo, i grandi e generosi pensieri, l'ammirazione e l'entusiasmo, che c'infiamma ed invoglia ad imitarli. Però l'avvenire non si edifica coi soli ruderi

del passato, nè abbandonandosi ai dispettosi corrucci, ai lamenti, alle querimonie delle aspettazioni soventi deluse, delle speranze soventi tradite; sibbene proponendosi uno scopo che trapassi l'àmbito angusto e tormentato dell'amore di sè, e figgendo gli sguardi più in su, dove l'atmosfera è pura, lucida, tersa, e vi raggia per entro e quasi vi si diffonde la queta e olimpica serenità di Dio. Medita, o gioventù, con paziente longanimità il bello ed il buono, e fatti al magistero dell'arte come ad ufficio civile, compresa d'umiltà vera e sentita, accesa d'affetto vivo, caldo, luminoso, d'un prepotente desiderio del meglio, d'una voglia affannata, irrequieta, combattuta, per assorgere all'ideale sognato, vagheggiato, scongiurato. Tutto è battaglia quaggiù; la natura, la vita, il pensiero; cozzo di forze, lotta del passato coll'avvenire, dell'idea col fatto, dell'ieri coll'oggi. È mitico dualismo, il quale estrinsecò tutte le forze, tutte le grandi cose, i grandi pensieri, i grandi amori e le potenti gagliardie. Vivi e combatti : va e cammina. Chi ha occhi scorge la meta, chi ha senso d'animazione la vuole, la prosegue, la rincorre; chi ha palpiti, aneliti, affetti, speranze non s'inganna, non dubita un istante, non muta mai, non maledice, non impreca, non sogghigna, non s'accascia... l'un passo dietro l'altro, l'un' idea dietro l'altra, procede... e strappa dì per dì all'avvenire un segreto, una potenza rinnovatrice, una formola ricreatrice; e il mondo si rifà al meglio e, col meglio attuale, nuova fecondazione di forze, di bisogni, nuova ragione d'attività, di

lotta, di vita; chè appena posiamo un istante nel trionfo, e' prosegue la battaglia. — Va e cammina; la tua morale, la tua estetica è tutta in queste parole. Oh! la gioventù italiana comprende la vera, la grande significazione dell'epoca, e non può tradirla, non può modificarla, svigorirla, sviarla... ma gettando dietro le spalle le dubitazioni, le reticenze, le indifferenze, le apatie, gli egoismi, deve accettarla, santificarla colla dignità, col coraggio e coll'operosità della vita tutta consecrata in bene della scienza, dell'arte e della patria.

Il linguaggio volgare che dice? *un' anima bella: una bella vita*; e il linguaggio volgare ha ragione. Ogni estrinsecamento di verità, di bontà, di giustizia è bellezza; la veste della ragione è bellezza.... la forma della virtù è bellezza.... suprema bellezza è la carità, il sacrifizio, l'eroismo. La bellezza a tutto dire è la plastica dell'Idea.

Perciò più in là del bello scolpito, dipinto, scritto... vi ha un bello vivente... ed è quello che noi vogliamo nella gioventù italiana; vogliamo che la sua vita sia bella, — vogliamo che applichi l'estetica alla morale.

Perocchè avvi un'arte che le supera tutte.... che è la prima delle arti... che ha in sè la responsalità... il merito della sua bellezza — arte meditata, sentita non a decorazione, non a diletto, *l'arte della sapienza... l'arte della vita...*

In ciascuno di noi vi ha un Fidia... in ogni creatura morale vi ha un Prassitele. Ciascun uomo è uno scultore, che deve correggere il proprio marmo

fino a che prorompa dalla massa informe de' suoi istinti inferiori un' *intelligente e libera personalità*. Il Giusto — ecco l'ultimo, il sommo termine della bellezza sulla terra. Ecco il poema, il quadro, l'armonia per eccellenza. L'opera e l'artista sono intimamente congiunti; nulla vi ha più in là — se non è Dio.

L'ARTE IN ORIENTE E NELLA GRECIA

Il pensiero o l'idea, che predomina nell'antico Oriente, quello che assorbe e a cui tutti gli altri sono subordinati e coordinati, è il pensiero religioso, il quale nel mondo orientale percorse tre fasi. La più antica fu il culto della natura personificata, il *feticismo*, che troviamo alla culla di ogni società, espressione della lotta dell'uomo cogli elementi esteriori. La deificazione della terra, del sole e delle stelle si nasconde sotto i simboli di *Siva*, d'*Osiride* e di *Zeys*; quella della potenza dell'atmosfera, del fulmine, della bufera, della pioggia, nei simboli di *Giunone dell'aria* e di *Giove pluvio*.

Ovunque i miti esprimono i fenomeni naturali, ovunque signoreggia prima l'idea della materia, là il culto di *Siva*, Dio del fuoco, Dio distruttore, precede quello di *Visnù*, che arreca i benefizii dell'incivilimento. In tutti que' paesi, ove il popolo visse interdetto dalla natura o dalla

società alla grandezza civile, egli visse pure interdetto ai miracoli della fantasia. L'arte quindi de' popoli in questo primo stadio di civiltà adopera forme materiali della natura, e innalza qualche mucchio ineloquente di coni e di pietre informi nelle selve druidiche fra i Germani e i Galli, e nei templi dell'Oriente quelle orribili figure personificatrici del genio del male, e quei simboli terribili e violenti, che spaventano l'immaginazione.

La seconda fase delle antiche religioni comincia a svolgersi allorchè al concetto del *naturalismo primitivo* succede l' idea più elevata dell'*Essere Infinito*, del gran *Tutto eterno e divino*, idea che il sacerdozio propaga e idealizza, mettendo capo in quel panteismo universale, la cui formula suprema è l'*unità*. In quest'epoca i preti filosofi scrivono il Bhagavadgita, monumento di ardita poesia, che presenta la somma espressione del panteismo. Cotesta idea nella storia dell'arte è ritratta da figure gigantesche atteggiate a riposo, dai *Serapidi* e dalle *Sfingi*, che regnano ancora, quantunque tozze dai secoli, nelle pianure dell'Egitto; dalle dignitose e calme immagini di *Brahma* e di *Visnù* nell'India; le quali inspirano un terrore misterioso, ma tranquillo; finalmente da quanto può destare il sentimento dell'infinito non materiale, ma ideale, ben diverso dagli immondi emblemi, onde si scolpirono nei templi antichissimi dell'Oriente le memorie dei primi oggetti del culto.

La terza è la fase della *reazione*. All'immo-

bilità succede un qualche movimento, e la varietà appare traverso l'unità cupa e misteriosa. È questo il tempo delle leggende, che moltiplicano le divinità nel cielo; è questo il tempo che l'immaginazione de' popoli diffonde la sua varietà sull'unità dell'elemento precedente, e abbellisce l'austerezza del linguaggio emblematico e del domma primitivo. Quindi nascono nella poesia le forme dell'epopea, e il morto simbolo si tramuta nella statua viva di Pigmalione.

Applichiamo queste tre età all'Oriente religioso ed artistico. Alla prima appartengono le schiatte tartare, mongole e chinesi, in cui le dottrine più pure di Confucio e di Fo non sono che eccezioni. I monumenti di questi popoli sono senza poesia, nè esprimono un' idea che sollevi dalla vita positiva. Qui l'arte non è che l'industria; nè la muraglia gigantesca innalzata contro i Tartari, nè la torre di porcellana, che si colloca fra le meraviglie del mondo, nè il palazzo di delizie presso Pekino sono per fermo l' espressione di un' idea: non parlano di religione, non di potenza popolare, non di grandezza imperiale. Da quattromila anni in qua la pittura vi è tuttavia bambina quantunque nulla manchi ai Chinesi rispetto all' industria applicata all'arte del disegno; e i loro monumenti pittorici, più imperfetti di quelli della prima epoca del medio-evo, non offrono nemmeno il compenso d' un venerando simbolismo, che purifica la stessa bruttezza, e sa a volte rivestire d'un augusto pensiero le più informi ed infedeli rappresentazioni.

La Caldea e l'Egitto ritraggono la seconda fase religiosa o l'*infinito panteistico*. Ivi regna il simbolo in tutta la sua potenza, e dischiude la più ampia via al principio intellettivo. Il fondo religioso di questi popoli si rabbellisce di miti svariati ed eroici. L'idea assoluta di un Dio invisibile, e il carattere d'una religione puramente intellettuale, affrancata dalla varietà delle leggende del politeismo, si rivelano specialmente ne' Persiani e negli Ebrei. L'allegoria vi è sempre riferita ad una idea morale; tale presso i Persiani è l'antitesi continua delle tenebre e della luce, simbolo del bene e del male divinizzati; tale presso gli Ebrei quello stile figurato e fantastico, che riveste sempre un pensiero dell'anima, un pensiero religioso e monoteistico, un sentimento profondo, un affetto che muove dal cuore. Questi due popoli mancano di poemi epici; avvegnacchè l'elemento della varietà sia troppo essenziale all'epopea; ma in quella vece posseggono una lirica focosa, vergine, impetuosa, e non disgiunta da tale esaltamento, che a ragione può dirsi *orientale*. La quale osservazione vale anche per gli Arabi de' tempi nostri, o almeno per gli adoratori del Dio predicato dal Corano. Lo stile biblico, lo stile orientale continua a dominare nella poesia musulmana, effetto ad un' ora del clima che non muta, e dell'idealismo intellettivo antipoliteistico, che costituisce pur sempre la sostanza delle religioni orientali.

La terza fase religiosa, o il politeismo colla varietà delle sue leggende poetiche, è rappresen-

tata dagli Indiani. Ivi troviamo una religione, il fondo della quale è immobile, e le forme mobili e capricciose; religione che mentre piglia le mosse da un panteismo universale, si va svolgendo in un politeismo senza confini, come il principio di varietà che esprime. La poesia indiana e la poesia greca hanno questo di comune, che l'elemento di una mitologia più dolce e più flessibile si mescolò all'elemento gigantesco e selvaggio proveniente dal fondo primitivo. E in vero, nell'India ebbe largo sviluppo la poesia epica; e tra l'epopea di Valmichi e quella d'Omero corre questo divario, che la prima esprime qualcosa di più sacerdotale, e reca un'impronta più misteriosa e più augusta della poesia del cieco cantore della Grecia, il quale fu per così dire la splendida aurora della civiltà ellenica. Medesimamente nella poesia drammatica avvi grande analogia di affetti, di idee e di situazioni tra Euripide e Kalidassa. Quanto diciamo della letteratura vale anche per l'arte, la quale nei monumenti indiani è più affrancata dai simboli a confronto di quelli dell'Egitto e della Caldea, ed ha maggior vita e movimento. L'architettura indiana cominciò dalle Piramidi, forma comune di tutti i templi di quella contrada, imitazione della tenda, la cui forma in generale esclude le vôlte, i pilastri e le colonne. L'architettura ciclopica delle pagode sviluppossi più tardi da quelle forme rozze e pesanti, arieggiò un fare più libero, e si giunse finanche ad ornarle di grandi porticati o piloni nell'interno del santuario.

Nè minore divario intercede fra la statuaria

indiana e quella delle altre nazioni orientali. In Egitto la statua del Dio è la stessa rozzezza d'un simbolo inflessibile, è un' immagine tetra, priva d'ogni lume di bellezza. Per converso nella plastica indiana avvi alcun che d'animato, di svelto ne' contorni e di leggero nelle forme, e tutto ci rivela una più avanzata civiltà. Sarebbe però errore il credere, che l'India rappresenti la *personalità*, la *libertà*, il *movimento*, cui dobbiamo unicamente all'arte italo-greca e più tardi all'arte occidentale e moderna. L'India è come l'anello tra l'Oriente immobile e l'occidente progressivo; tra l'Oriente rappresentato dalle nazioni semitiche fondatrici dei grandi imperi, che occuparono l'alta Asia e l'Africa settentrionale, e l'Occidente, a capo del quale vediamo la Grecia e l'Italia, queste alterne e quasi eterne cultrici della bellezza, formanti forse in antico una sola regione. Se non possiamo parlare di Babilonia e di Ninive, dei templi di Gerusalemme e di Persepoli, di cui l'ala del tempo spazzò fin le rovine, il religioso Egitto conserva ancora i suoi monumenti indestruttibili nel deserto, accatastati in masse colossali e gigantesche; quasi dighe contrapposte ai vortiosi turbini delle sue arene, che sembrano congiungere i due termini visibili dell' infinito, la terra ed il cielo.

Prima a svolgersi nella letteratura di un popolo è la poesia lirica, come quella che si slancia verso Dio, a cui ci solleva un pensiero di adorazione, e un sentimento d'amore e di riconoscenza. L'arte stessa monumentale, allorchè innalza i suoi

obelischi, come il pilone di Esnè, e le sue piramidi, come quella di Cheope, è animata da una idea di religione; avvegnacchè il santuario e la tomba rappresentino l'infinito e il finito. L'architettura coperse tutto l'Oriente di superbe e magnifiche città; e solo disparve allorchè l'arte greca scolpì il frontone del Partenone, e collocò ai confini stessi del deserto i bianchi colonnami di Palmira.

La continua idealità, che regna nelle arti pla stiche in Oriente, il manco di vita e di varietà nelle figure, la non curanza pel naturale, pel collocamento delle pieghe, per la convenienza delle pose, la dipendenza della scultura dall'architettura, o dirò meglio l' assorbimento della statua nel tempio, come l'idea panteistica assorbiva l'uomo nella sostanza universale, è quanto appunto subordina la varietà dell'architettura orientale alla legge d'una intima uniformità. Però così nella pagoda indiana, come nel tempio egiziano, allorchè veggiamo servire al sacro ministero una plastica analoga vuoi di pittura co' suoi colori eterni senza miscela e gradazione di toni, vuoi di scultura co' suoi graniti d'un pezzo senza grazia e senza verità; di mezzo alle differenze già notate ci è dato di cogliere le relazioni che esistono fra i varii rami dell'arte orientale, e la nostra fantasia giunge a ristabilire quel vincolo misterioso, che congiunge in un solo pensiero la Piramide di Tebe, la Pagoda di Benarès, e la muraglia scolpita dell'antico Messico.

L'arte ne' suoi primordii fu anche in Grecia,

come in Oriente, rappresentante di un'idea, l'idea pura dell'infinito. Nei templi e nelle foreste di Dodona, donde uscivano gli oracoli del Giove Pelasgico, nelle costruzioni pelasgiche d'uno stile grandioso, riscontriamo le vestigia dell'arte orientale, che dalle montagne della Tracia si distese alle spiaggie del Mediterraneo. Chi in vero potrebbe sconoscere l'Oriente nell'incivilimento de' tempi eroici, dei quali i miti greci ci narrarono tante meraviglie? Esso avea coperto l'Asia Minore di splendide città, fra cui sovrastava Troja, la frigia, la città dalle sacre mura, dalle lunghe vie, con cinquanta palazzi pei cinquanta figli del re, Troja che il cantore di Ettore ha talmente glorificata, che nulla avea da invidiare a Tebe dalle cento porte, a Menfi regina delle Piramidi, a Babilonia signora dell'Eufrate e dominatrice dell'Asia. Nella Grecia occidentale sursero le celebri città d'Argo, di Sparta, di Micene, le quali inviavano eroi, chiamati da esse figliuoli degli Dei, a conquistare la metropoli della Ionia. Queste stesse città fiorirono sotto l'influsso delle arti orientali.

Dopo il conquisto di Troja, i Greci eredi della civiltà orientale, spezzarono lo stampo sociale delle caste, e costrinsero l'aristocrazia militare ad entrare nella democrazia, dando la prima idea della possibilità di una convivenza comune fuori del despotismo asiatico. Nella repubblica greca cominciò a svolgersi la personalità, e il bello ideale escì dalle tenebre del geroglifico. L'uomo finalmente signoreggiò la natura formidabile, di cui era stato per tanti secoli schiavo,

e lo spirito potè operare e muoversi fuori di sè medesimo. Dal mondo orientale al mondo greco e romano l'umanità ha già fatto un gran passo. L'emigrazione dell'arte da Menfi ad Atene, da Atene a Roma fu per essa come il passaggio dalla morte alla vita, dalle tenebre alla luce, dall'immobilità al progresso. Lo stesso vocabolo *ars* dei latini, in cui ha la sua radice *iners*, proclama il pensiero affrancato, la volontà che costrinse l'inerte materia ad operare sotto la sua direzione.

Con tutto però il progresso dell'arte italo-greca, non possiamo sconoscere il simbolismo orientale, che la inspirò e fu l'anello che l'una all'altra congiunse. Questo fatto, indotto dalla storia non meno che dalla ragione, è recisamente negato dal Winchelmann, il quale sostiene che la Grecia abbia da sè sviluppato l'elemento artistico senza bisogno di un' educazione orientale. L'arte greca, dice egli, nacque nelle capanne dei pelasgi, primi autori dell'incivilimento ellenico, errò con essi per le foreste della Tracia, si svolse nella società eroica, s'ingrandi nei tentativi della famiglia dei Dedali, si perfezionò nella scuola di Egina, e raggiunse il sommo della gloria nelle meraviglie di Fidia, di Prassitele e di Parrasio.

La storia e la ragione infermano la dottrina del critico alemanno. E in vero, ove le religioni e le favelle riconoscono un' intima affinità, è impossibile che l'arte sia rimasta isolata, e non abbia ricevuto con questi due elementi primitivi dell'umanità una comunanza di origini e d'inspirazioni. È ormai un fatto provatissimo, che l'Asia fu la

culla del genere umano e dell'antica civiltà; e che l'India raccolse, come in un foco, tutti gli elementi dell'incivilimento orientale, donde si diffusero da Oriente in Occidente per la via dell'Etiopia, dell'Egitto, dell'Asia Ulteriore e della Tracia. Nè meno provate dai linguisti e dagli etnografi sono le affinità, che esistono fra la Grecia e l'India nella lingua e nella religione.

Confrontando l'architettura greca coll'indiana conviene distinguere quella delle grotte di Elefanta presso Bombai, dell'isola di Salsetta o di Ellora nel Decan, architettura sotterranea, immensa, prodigiosa, espressione de' miti del sivaismo, piena di potenza e di terrore; dall'architettura della pagode e dei templi dell'Indostan colle rotonde loro colonne, cogli eleganti loro arabeschi, che mostransi sovra terra, e sono espressioni di un culto più mite, più consentaneo al pensiero greco del culto di Visnù.

L'influsso orientale sull'arte greca non si manifesta solo nelle induzioni storiche, e nelle frequenti relazioni dei filosofi e degli artisti greci coi santuarii di Egitto; ma anche considerandola in se medesima e nel suo interiore sviluppo. Pausania, Strabone e Plinio parlando del primo apparire dell'arte greca, accennano a caratteri conformi all'orientale, come la maniera angolare della statuaria protoellenica, gli occhi allungati senza profilo e senza sguardo, le labbra sporgenti, la fronte schiacciata senza lampo di pensiero, le braccia attaccate parallelamente ai due fianchi, e va discorrendo.

In questo primo stadio dell'arte non avvi ancora vestigio di quell'ovale armonico, che divenne il famoso tipo della plastica greca. La scuola statuaria di Egina si affranca in parte, ma non in tutto, dalle forme pelasgiche, e segna come il passaggio dall'oriente all'occidente. Nel Giove di Dodona, nella Diana di Efeso, nel Bacco avvi una chiara reminiscenza delle remote contrade, ove gli antichi Pelasgi aveano attinta la religione, la lingua, le origini e l'arte loro. Ai tempi di Pericle è evidente la transizione dalla scuola di Egina a quella di Atene per opera di Fidia, e quindi la fusione delle idee orientali nell'arte greca. Si confrontino coll'autorità di Pausania la statua di Diana in Efeso, e la statua di Minerva in Atene. Quanta differenza fra queste due divinità adorate ad un'ora in due regioni, che chiamansi Grecia; fra la Diana di Efeso, divinità nera, incompleta, con caratteri spaventosi dell'antico simbolismo, velata e nascosa nelle tenebre del santuario; e il capolavoro di Fidia, la Pallade di marmo, d'avorio e d'oro, che regnava maestosamente nel tempio dell'Acropoli! La quale differenza si chiarisce facilmente; poichè mentre la Grecia europea avea di molto modificata la sua fede a seconda del genio de' suoi poeti eroici; la Grecia asiatica conservò più fedelmente il deposito delle tradizioni, che le erano pervenute dal prossimo Oriente.

Riassumiamo: se il simbolo inspirò l'arte orientale, l'idea della bellezza fu la nutrice dell'arte greca. L'idea del bello presso i Greci fu spe-

cialmente circoscritta all' uomo, onde la statuaria e l'arte di dipingere l'uomo, furono in Grecia superiori all'architettura, ch'è per eccellenza l'arte monumentale. La pittura rappresentata da Zeusi, da Apelle, da Polignoto, seguì da presso lo sviluppo della statuaria, non essendo la pittura che una rappresentazione della forma, una statuaria rivestita di colori. La bellezza, regolo supremo degli artisti greci, fu l'ideale; invisibile bellezza dell'anima di cui il corpo non è che l'inviluppo passaggiero. In mezzo ad una religione tutta sensuale, nelle immagini elleniche traspare la dignità dell'anima e la santità di un' idea, che sta al disopra dei sensi. Bacco e Mercurio, protettori degli ebbri e dei ladri, Venere impudica, conservarono nelle loro statue l'ideale d'un mito superiore alle assurde ipotesi di un culto degenerato. Mercurio colle leggerissime sue ali, col suo velo inarrivabile, collo sguardo penetrante e la forma sottile ed aerea, rappresenta il genio dell'intelligenza, il vincolo del mutuo commercio fra gli uomini, lo spirito celeste che feconda, propaga e divinizza la civiltà. Un' immortale vigoria traspare dal corpo di Bacco; simbolo della divina giovinezza del mondo e delle vergini forze della natura. I lineamenti di questo Dio sono calmi, tranquilli, lontani così dagli ignobili istinti attribuitigli dal mito ellenico, come dai furori del mito orientale. La madre degli amori e della vita manifesta una dignità casta e graziosa, come ne tien fede la Venere dei Medici, a cui il pudore è un velo sacro, che costituisce la sua primitiva bellezza. È questo pertanto il carattere della statuaria presso

i Greci; la bellezza la informa, ma la bellezza ideale, su cui piove un suo raggio purissimo, come sulla superficie d'un limpido lago riflettesi la serenità del cielo.

La calma e riposata bellezza era tal legge fra gli antichi scultori, ch'essi sfuggivano l'espressione del dolore non meno che quella della voluttà, avvegnachè l'una e l'altra avrebbero alterato il bello plastico, e compromesso il sereno pensiero dell'artista greco. Nelle poche contingenze, in cui essi rappresentarono il dolore, seppero idealizzarlo, renderlo sopportabile per la bellezza delle forme, per l'eleganza de' gruppi, e per l'espressione d'un sentimento dignitoso e spirituale, che signoreggia il dolor fisico, e sembra dover sopravvivere anche allora che va sino alla morte. È ciò appunto che ammiriamo nel Laocoonte e nella Niobe, i due più bei gruppi che l'arte antica ci abbia trasmessi. Questa bellezza plastica, piena d'armonia e di regolarità materiale, riceve il suo precipuo splendore dall'idea che la solleva, l'aggrandisce, la santifica.

Ecco come il simbolismo teogonico, che costituiva il fondo dell'arte orientale, diè luogo ad un novello ordine di simbolismo, non meno reale, non meno significativo, frutto del pensiero filosofico o di una ragione più matura. L'arte del pari che la mitologia di questo popolo perdette quel carattere spaventevole ed austero, che involge l'idea dell'infinito. Bacco, dio terribile dell'India, il Siva delle orgie, il dio distruttore, mutasi nel Dio delle voluttà e del vino. Il sensualismo elegante

e libero successe in ogni pensiero religioso a quel naturalismo crudele, che tenea schiacciata la natura sotto il peso invincibile della fatalità.

Il sodalizio del genio poetico non fu mai più intimo quanto nel secolo di Pericle, grazie il vincolo d'una poetica generale inspirata dall'idea comune dello spiritualismo. Eschilo, poeta simbolico, monumentale, ciclopico, che riproduce tradizioni sfumate dal tempo e sorprende per la sua sublimità epica e lirica, Eschilo coll'inflessibile fatalità, che forma l'essenza delle sue tragedie, Eschilo è primo come Fidia in ordine al tempo e al grado che occupa fra i sommi scultori, allorchè esce dai vincoli della scuola di Egina per creare la più augusta fra le immagini plastiche, il suo Giove Olimpico.

Dopo Fidia il concetto non progredì più innanzi, come neppure la poesia dopo Eschilo: se non che Prassitele e Sofocle diedero all'uno e all'altra un mirabile sviluppo, e venne da essi fissato l'ideale della bellezza come concepivasi dalla greca intelligenza. E quando col dolce e patetico Euripide il carattere austero e puro dei due tragici si fonde e quasi dispare nelle evoluzioni di un'azione mobile e passionata, nella profusione del sentimento, e in un lusso di rappresentazione; interviene altresì che l'arte greca, inspirata dal genio di Lisippo, di Parrasio e d'Apelle, progredisca di un passo nel cerchio della vita attiva, e produca de' capolavori, i quali incarnano il concetto fondamentale dell'imitazione della natura assorellata però sempre colla legge sublime del bello ideale.

Mentre gli edifizii e i monumenti egiziani impongono per le prodigiose loro dimensioni; quelli dell'architettura greca, alcuni de' quali costrutti con ampie proporzioni, meravigliano per la ricchezza degli ornati, per la varietà, la leggerezza e l'eleganza loro. Espressione di una religione e di una scienza più intelligibile, l'arte greca divenne più razionale come le divinità; e i templi stessi, per così dire, si ridussero ad umane proporzioni. Elevati con forma più armonica che in Oriente, essi collegaronsi più intimamente alla vita civile: così il portico de' Propilei univa il Partenone alla piazza publica di Atene, e in Roma il Campidoglio di Giove comunicava col Foro. Le matematiche ne calcolarono le proporzioni, e seguendo le regole dell' antico misticismo orientale, si fecero corrispondere alle tre divisioni del corpo umano: cioè il nao, il pronao ed il portico co' suoi lunghi ordini di colonne, sotto cui raccoglievasi il popolo. L'architettura colle sue linee ideali nei tre ordini *dorico, jonico* e *corinzio*, rappresentò la forza, la bellezza, la grazia, e coll'altezza, la grossezza, la disposizione delle colonne e il genere speciale di decorazione de' capitelli, tutta la filosofia de' numeri pitagorici. Del resto quest'arte non primeggiò fra gli Elleni come presso gl'Indiani e gli Egiziani, e più tardi fra i Romani, e rimase sempre inferiore alla statuaria. L'antropomorfismo, o la forma umana ridotta a proporzioni naturali, si ravviò per mano de' Greci verso il ritratto, onde a poco a poco disparvero i mostruosi idoli dell'Oriente. Non per questo però l'arte

statuaria de' Greci rinunziò al colossale. Il capolavoro di Fidia, il suo Giove Olimpico, che servì di regolo e d'inspirazione a' greci artisti, e fece conoscere la maestà d'un Dio sulla terra, avea sessanta piedi di altezza. Elevare materialmente l'uomo sulla natura che lo schiacciava, far trionfare lo spirito sulla materia, fu lo scopo a cui intese l'arte greca, la quale nella sua stessa agonia creava ancora il colosso di Rodi.

L'ARTE ETRUSCO-ROMANA

Fu detto che le arti belle, figlie primogenite di certe stirpi privilegiate, furono come *l'antesignano* della civiltà dovunque il sentimento del bello fu natura, e non importazione lenta o frutto di civiltà preparata. Dagli ardimenti gracili e voluttuosi dei trafori arabi alle semplici e castissime curve de'vasi etruschi, avvi una cognazione strettissima, che palesa il primo esercitarsi dell'ingegno d'un popolo, il quale già predisposto ad una grande operosità intellettuale, afferra l'ultima meta, e traduce nelle arti dello spazio come in quelle del tempo i più felici concepimenti dell'anima. E noi troviamo le arti belle *originali* unicamente in quei paesi e in que'tempi, ne'quali abbandonate interamente a sè stesse e *non ripugnanti all'indole del popolo*, nacquero e crebbero spontanee, e vissero docili e obbedienti ai loro primi propositi. Per lo che il più grande, il più vero e il più potente mecenate dell'arte fu sempre il popolo; quel mecenate che opera e

inspira, che commette e profonde tesori senza contarli, e che solo può essere parte e giudice insieme d'una grandezza che è sua.

È così che l'architettura nacque e crebbe grande tra i Greci, popolo attivo ed entusiasta, popolo che aveva la sua principale dimora nei ginnasii, nei teatri, nei fori; la sua seconda dimora fra le tombe ed i templi; la sua ultima dimora appena fra le domestiche pareti. E finchè il popolo greco visse di vita propria, l'indole sua si manifestò egualmente ricca che grande nell'arte monumentale, e si svolse a perfezione infinita a misura che si svilupparono i tempi gloriosi della sua democrazia. Decadde invece ai tempi della lega achea; perdette ogni idea del bello sotto l'impero bisantino, e non diede segni di vita sotto il giogo ottomano. L'architettura fu egualmente grande ed originale in mezzo agli Arabi—popolo espansivo esso pure, e ardente di vita pubblica e di agitazione religiosa; ma schiacciato pur troppo e respinto nell'inerte islamismo dalla intolleranza europea. E tacendo per ora dell'arte etrusco-romana, che sarà il soggetto del nostro odierno intrattenimento, l'architettura fu grande specialmente coi gloriosi municipii italiani, con Venezia, con Genova, con Firenze, allorchè gli avi nostri, conscii della dignità e della potenza del popolo, dicevano agli artisti: *fateci la più gran loggia,—fateci il più sontuoso tempio del mondo.*

Fra i popoli che primi giunsero a civiltà nella patria nostra la storia ricorda i *Pelasgi*, che lasciarono vasta traccia di sè ne'ruderi di gigantesche

muraglie, che un dì cingeano le fortezze loro, e nelle aree sacrate, in mezzo a cui sorgeva quasi sempre una fonte viva. Queste costruzioni dette ciclopiche o pelasgiche, dal centro dell'Italia si protendevano verso Roma; e quivi si fermarono quasi aspettando che l'eterna città venisse raunando le sparse reliquie della prima civiltà per conquistarle, e fonderle poi nella vita del popolo più colossale che avesse la terra.

Roma, sulla cui fronte stanno impresse due civiltà, forte l'una, perchè uscita dal valore e dal senno, più forte l'altra, perchè venuta dalla carità e dal sagrifizio, Roma la dominatrice delle nazioni prima con l'aquila del Campidoglio, poi con quella di S. Giovanni, Roma ci addita ancora nelle sue magnifiche rovine le orme di quel gran popolo, a cui parendo breve confine l'Europa, spinse le sue conquiste sui troni dell'Asia, abbattè la potenza di Cartagine, spezzò nell'Egitto lo scettro dei greci Faraoni, aggiogò la costa mediterranea della Africa, e sotto Augusto pose il seggio suo sulle rovine di quattordici nazioni.

L' origine di Roma ebbe luogo in mezzo al maggior lustro della civiltà italo-etrusca, senza cui sarebbe impossibile immaginarne l'esistenza. Di fatto italo-etruschi furono i transfugi, di cui si popolò ; italo-etruschi i sacerdoti e gli auguri educati alla scienza tetrica dei Sabini, che la dirozzarono ; italo-etruschi i monumenti di sua prima grandezza, che ancora sopravivono ai trofei romani eretti sotto la repubblica e l'impero; italo-etrusche le istituzioni civili e sociali di Tar-

quinio Prisco e di Servio Tullio, nonchè le istituzioni democratiche della città, la sua distribuzione in centurie, e la distinzione legale del popolo in senato e in plebe; italo-etrusche le scienze, le lettere, le arti, tutto ciò che riferivasi alla guerra, alla nautica, e soprattutto al sistema monetario, l' unico e il più compiuto dell' antichità. Una cosa sola Roma non si curò d'apprendere dalla civiltà italo-etrusca, — il *lavoro, l'industria*, il *commercio;* siccome quella che volle essere città del tutto *militare e giuridica*, la città della *conquista* e del *diritto*.

Si agitò a lungo la questione sul primato di Atene e di Roma nell'arte antica. La Grecia in conclusione rimase la splendida *gioventù* dell'Umanità, Roma la *virilità;* l' una la mente, l'altra il braccio dell'evo antico. Quella con somma varietà di stati, di costituzioni, di lineamenti nelle arti e nei costumi; questa in cambio rappresentante la più grande, la più forte, la più compatta unità, di cui gli uomini sieno stati institutori.

Il paganesimo de'Romani fu assai meno poetico di quello de'Greci, ma più semplice e più severo. Il significato stesso del vocabolo *religio* rivela un fine più elevato, che non troviamo nelle idee dei miti e delle credenze popolari dei Greci. Tutta la vita degli antichi Romani collegavasi intimamente colle pratiche religiose, d'origine italo-etrusca e non greca; e se la mitologia romana s'intrecciò più tardi e si confuse coi miti greci, fu più opera dei poeti che della nazione. Dai pochi miti che avanzano, fra quelli del regno di Saturno, si fa

aperto come gl'Itali antichi avessero l'animo informato a poesia. È solo a dolere che sieno perite le più vetuste rapsodie indigene, di cui abbiamo una debole eco nelle eroiche avventure, che la tradizione raccolse di Roma antica; come pure che gli Dei autoctoni abbiano dato luogo a quelli celebrati dai cantori greci. In origine adoravasi Giove come suprema divinità e preside del consiglio de'Numi, a cui Tarquinio il Superbo innalzò il famoso tempio Capitolino. Marte, padre di Romolo e di Remo, era salutato padre della nazione, e veneravasi qual divinità nazionale col nome di *Gradivo*. Vesta simboleggiava l'antica materia, a cui era consecrato il fuoco custodito gelosamente dalle Vestali. Lo scudo di rame, che portavasi solennemente nelle feste tra le danze guerriere, il Palladio, lo scettro di Priamo e via via, formavano le promesse e i vaticinii sacri della prosperosa esistenza di Roma, ricordavano il fine della nazione, e rinfocavano il coraggio del cittadino esaltato colle splendide profezie delle sue religiose tradizioni. — Sotto gli Imperatori il paganesimo romano giunse al suo tramonto, e il nuovo sincretismo religioso era confermato legalmente dal *Panteon*, tempio comune a tutti i Numi, innalzatosi sotto Augusto. L'antica religione cedette dinanzi al culto dell'Oriente e della Grecia, e gli Dei prima rejetti, poscia accolti con favore, si mescolarono alle tradizioni romane, formando con esse un complesso, di cui è difficile distinguere gli elementi. Ma dopo che Evemero sostenne tutti gli Dei non essere che uomini divinizzati, dopochè la filosofia attaccò da tutte parti

gli Dei pagani, e lo scetticismo greco, giungendo dalla terra di Aristofane, ruppe guerra alle credenze e disarmò gli auguri, i quali non potevano più fissarsi in volto senza ridere, dovette finalmente sfasciarsi il decrepito edifizio religioso de'Romani. In vano ogni arte aveva assunto un Dio a protettore, gli Dei a mala pena valevano a proteggere sè stessi, e si apparecchiavano a cedere il campo a padroni più potenti. Il ridicolo di Luciano e le dottrine degli Epicurei e degli Accademici vi recarono lo ultimo crollo. A poco a poco l'incredulità e l'indifferenza divennero generali fra gli uomini colti, e la fede religiosa si tramutò nel popolo in superstizione. Il culto però mantenne sempre le sue pompe esteriori, le quali si accrebbero col lusso orientale di Roma. Allora sotto l'influsso delle circostanze politiche rivisse una delle antiche credenze de'popoli primitivi, quella cioè della divinità delle persone che imperavano; cosicchè non pochi imperatori vennero colle più ipocrite formule dell'adulazione collocati nel novero degli Dei, e venerati con culto pubblico, tal volta più magnifico di quello delle maggiori Deità. L'idolatria della forza non poteva essere più distrutta dalla forza; nessuna potenza militare poteva più fiaccarla, e la scienza era del pari impotente a rigenerare lo stato scaduto nell'oppressione, e prossimo alla sua rovina. La potenza dell'amore brillò per ultimo sull'orizzonte romano, prima come una luce fioca, poi in tutto lo splendore, e rischiarò il gran giorno de'tempi moderni, fugando le tenebre dell'antico paganesimo greco e romano, l'uno riposto nell'apoteosi delle forze della natura, l'altro nell'idolatria dello stato.

Alle condizioni religiose e politiche dei Romani si collegano intimamente le opere dell'arte, e specialmente dell'arte monumentale. Se l'arte greca è uscita dalla splendida immaginativa di quel popolo, come Minerva dal capo di Giove; l'arte romana, in contrario , sembra un prodotto dello intelletto grave e positivo di una nazione conquistatrice del mondo. Mentre pertanto i Greci toccavano la cima dell'arte nei miracoli della fantasia antica, Roma dischiudeva una più ricca sorgente proclamando l'alleanza del bello con l'utile, e innalzando il suo Coliseo e il tempio della Pace, parve dire ai Greci: *noi siamo uomini, voi non siete che fanciulli.*

Nell' origine dell'arte lo spirito creatore è per così dire sepolto nel suo pensiero, la forma individua è ravviluppata nella massa. Indi succede grado grado lo svolgimento della forma; i tratti di essa sono più ingenui, le sue parti dolcemente tondeggiano, i contorni squisitamente si fondono; ma manca tuttavia lo spirito o l'anima che la vivifichi. Tale si presenta la bellezza greca nella Diana cacciatrice del Louvre, nella Venere de' Medici e nell'Apollo del Belvedere. Già l'anima e il corpo si comprendono, e il tipo di Venere ritratto sulle tele da Apelle, da Zeusi, da Polignoto, o scolpito nel marmo da Fidia, da Prassitele, da Policleto, rappresenta l'armonia del mondo terrestre. Ma il vero spirito, ma l'Uomo-Dio non appare ancora in quelle forme, e l'arte greca per completarsi attende l' arte romana, o lo spirito nato nell' occidente. In questa nuova condizione la forma non è più bella come

i corpi sono belli; ma per la sua communione permanente col bello universale essa. diventò la stessa bellezza. L'affetto una volta elevato al di sopra dei sensi, non può più condannarsi, come nell'arte greca, al silenzio e al riposo. Imperocchè il dolore è cosa fisica, il dolore non è lo spirito; un *Laocoonte* o una *Niobe* potevano oltrepassare i limiti esprimendo la loro disperazione; il rassegnarsi sarebbe stato assurdo, soggiacendo senza alcuna consolazione sotto i colpi di un ingiusto destino. Egli è per ciò che nell'arte antica lo spirito dovea di continuo moderare il grido della natura; quindi impossibile una intera libertà. Ma nella rappresentazione d'un Cristo che muore per l'amore dell'Umanità, o d'un martire che si sagrifica per il bene della patria, l'artista moderno non ha più il timore di profanare la maestà della bellezza: la sua mente vede lo scopo di quel dolore, di quel sagrifizio, e il cuor suo libero e tranquillo riposa per così dire nella calma serena dei cieli.

I Greci, che aveano rimosso dal loro culto tutti i dommi incomprensibili per ascoltare solamente la voce ancor troppo debole della ragione, non possedevano il concetto di un' aspirazione sublime, che spiccasse il volo dalla terra al Cielo. I primi loro templi dell'Asia Minore, come quelli di Pesto e della Sicilia, presentano l'architettura più pura insieme e più semplice. Tutto è armonia nelle proporzioni, tutto è calma, ma senza passione, senza ardimento; essa non ha un desiderio da manifestare, un'idea da significare, onde direbbesi un

corso di geometria in azione. Il bello in cotesta architettura non è che l'aggregazione, o la giusta proporzione e convenienza delle parti fra loro; ma anch'essa è debole, mancandovi il principale cemento, la vôlta. Nell'arte greca, come nella società greca, malgrado le sue anfizionie, il vincolo tra la natura e lo spirito, tra la forma e l'idea è ancora imperfetto; Roma quindi fece un gran passo per sottomettere la natura allo spirito.

Presso gli Etruschi le arti figurative, l'architettura, la poesia fiorivano quando le popolazioni elleniche giacevano ancora nella barbarie. Forse l'arte etrusca ritrasse alcun che dalla Sicilia e da quella celebre scuola Dedalea, che recò i primi germi di coltura in Creta e nella restante Grecia. Infatti, l' ordine toscano, il più semplice, il più antico di tutti, è quasi il principio generativo dell' architettura occidentale, e fiorì fra le colonie della Magna-Grecia e della Trinacria; come lo attestano le colossali e magnifiche reliquie di Agrigento, di Selinunte e di Segeste. Gli Etruschi allearono nell'architettura, come nella politica, la semplicità alla solidità e alla grandezza; per cui i Romani, che uscirono dalla jerocrazia etrusca, passando mano mano dal sacerdozio allo stato *laicale, guerriero* e *conquistatore,* continuarono il carattere intellettivo etrusco in quelle moli stupende, di cui vediamo ancora un' immagine nelle gigantesche mura di cinta e nella Cloaca Massima.

Che se l'Etruria adulta, come Roma matura tolsero alcun che dagli Egizii e dai Greci, come risulta dai successivi monumenti dell'arte; egli è

assai probabile che anche i Greci abbiano in antico attinto alle fonti dell'incivilimento etrusco-italico non meno che a quello dei coloni orientali. E in vero, gli edifizii ciclopici sparsi per la Grecia, dall'Illirio all'Asia Minore, sono forse un ramo di quella architettura etrusco-pelasgica, i cui monumenti sopravvivono ancora in grandissimo numero nella nostra Penisola, e nelle isole del Mediterraneo, dalle Sporadi alle Baleari.

Il qual carattere o impronta di grave severità era tutto proprio dell'arte etrusca, come lo provano i resti di quelle costrutture colossali di Roma repubblicana, di cui rimangono ancora più o meno conservate reliquie. Tali sono quelle del Campidoglio, ove sorgevano il tempio di Giove Capitolino, quello di Giunone Moneta, la Curia Calabra, il Tabulario, la scuola Xanta, il fano di Saturno e l'altro della Concordia. Tali le rovine della Basilica Emilia, del teatro di Pompeo, del tempio di Venere Ericina, dei tempietti di Numa, l'uno vicino al Tevere, l'altro convertito nella chiesa di S. Teodoro. Tali il tempio di Nerva a Tivoli, quello della Fortuna a Preneste, l'altro di Bacco alla Caffarella e il sepolcro di Cecilia Metella, che sono i quattro monumenti più conservati di quest'epoca. Un elemento se non nuovo, almeno svolto con più ragione pratica e più saviamente applicato, fu dai Romani introdotto nell'arte, e si convertì nell'elemento primordiale della loro architettura, per il quale, nella parte organica della costruzione, riuscì di molto superiore all'etrusca e alla greca, voglio dire la *vôlta* e l'*arco*. Il sicuro sviluppo di

questi due mezzi statici potè rendere più immaginoso e più libero l'artista, allargando la cerchia degli imprendimenti, a cui gli era concesso lanciarsi. Il gran bisogno che aveano i Romani di edifizii vastissimi, li obbligò per tempo a dare alle arcate tutta la forza e lo svolgimento, di cui poteano essere suscettive. Mentre nell'Ellade e nell'Etruria l'arco era cosa *eccezionale*; in Roma esso divenne la base d' ogni costruttura. Nè gli Etruschi, nè i Greci avrebbero per avventura potuto alzare i mausolei di Augusto e di Adriano, i quali si accostano alle piramidi orientali. Le colonne però non avrebbero bastato alla grandezza e solidità di quelle moli gigantesche; era necessaria l'immensa vôlta del Panteon, la cinta ciclopica del Colosseo, poggiata sur una selva di colonne, con tre ordini di portici e di arcate. L'arte romana pertanto rappresentata dall'arco e dal cerchio nel Panteon, negli anfiteatri, nelle gigantesche sale termali, negli archi trionfali, edifizi tutti che domandavano vasto ardimento di volture per essere solidamente murati, offre già lo stile di fatto, lo stile nella sua maturità, esprime il carattere severo che s'appoggia sul vero e sulla storia, e compie il sodalizio tra il bello e l' utile.

Se dunque i monumenti greci arieggiano il più splendido trionfo della immaginazione pagana; quelli di Roma, meno eleganti e corretti nella forma, erano animati da un pensiero più severo, più vasto, più politico e nazionale; persuasi com' erano i Romani, dal primo all' ultimo de' cittadini, che Roma dovesse rimanere eterna signora del

mondo, e quindi non per sè, nè per i figli loro edificavano, ma pel più remoto avvenire. Per lo che i loro monumenti architettonici solidissimamente costrutti e sparsi fra tutte le nazioni conquistate, resistettero alla distruzione degli elementi, al ferro dei barbari e alla prova dissolvente del tempo.

Fra le arti l'architettura era per fermo la più adatta e consentanea a questo popolo, siccome quella che meglio corrispondeva all'ideale stesso dell'impero. Giova però bene distinguere l'architettura *religiosa* dalla *politica*; poichè fu quest'ultima che riuscì propriamente *monumentale, sovrana, imperiosa*, come l'idea dell'impero romano che personeggiava, destinata a perpetuare cogli stessi ruderi la memoria della sua potenza morale anche quando avesse cessato di esistere. A raffermarci in questa distinzione basta instituire un paragone fra i due più celebri monumenti di Roma, il *Colosseo* e il *Panteon*. L'idea religiosa è sempre subordinata all'idea di Roma, o in altri termini, si può facilmente conoscere che in realtà l'architettura fu veramente romana più assai negli edifizii civili che negli edifizii religiosi. Quivi la costruttura dei templi fu un'arte secondaria o almeno d'imitazione, non essendo in ultimo il Panteon d'Agrippa che il Partenone di Atene trasportato in Roma. Perciò i Romani mentre lasciavano al genio greco la cura di perpetuare i templi delle greche divinità e di ornarli colla statuaria e colla pittura, riproducevano un'immagine dell'infinito nei loro monumenti civili. Ivi, in effetto, essi

sono romani non greci, dominatori, non artisti; la loro architettura non è più religiosa, ma imperiale, e i loro monumenti non sono templi, ma città, adoperando come in Oriente di manifestare coll'arte l'idea dell'infinito. Con questa differenza però, che nell'arte orientale l'idea dell'infinito non è che il pensiero stesso della religione, tutto essendo in Oriente subordinato al tempio; mentre in Roma era il pensiero di un popolo, che non credeva in altri che in sè e nella sua forza invincibile, d'un popolo compreso del pensiero di Roma, eterna dominatrice de' popoli. Fu dunque un'idea panteistica che originò e nutrì l'arte dell'impero sotto le forme architettoniche non meno che sotto quelle della statuaria; — non però un panteismo religioso, ma nazionale, o in altri termini, un esaltamento panteistico della forza materiale. E per verità, sebbene il concetto che domina l'arte orientale e l'arte romana racchiuda in sè una qualche analogia; pure una notabile differenza l'una dall'altra distingue. In Oriente la grandiosità delle proporzioni tien luogo della grandezza delle idee, la massa schiaccia la forma, come il domma schiaccia l'intelligenza, come la casta assorbe l'individuo. Confondere lo spirito con la massa delle forme capricciose e bizzarre, ecco il sublime dell'arte orientale. Malgrado la perfezione de' minuti ornamenti che l'aggrava, la forma non vi è che secondaria, mentre il geroglifico e il simbolo, velame dell'idea ancor rozza, ne costituisce l'unico fine. Da qui ne conseguitò un'arte immobile, condannata sotto pena di scomunica a riprodurre invio-

labilmente i tipi jeratici, ad esprimere il mistero senza cercare di rendersene ragione, a immergersi nella contemplazione vaga e panteistica del Dio-Mondo. Basta confrontare i monumenti orientali ed occidentali per conoscere le idee morali interamente diverse, se non opposte, che gli hanno elevati.

Trasportiamoci per poco col pensiero nelle pianure di Menfi. Eccoci dinanzi a quelle masse colossali, che s'innalzano verso il cielo, e protendono l'ombra sulle aride sabbie del deserto. Ora sia che discendiamo nelle profondità degli ipogei sepolcrali, sia che ci arrestiamo davanti ai piloni dei templi egiziani, ci corrono di subito alla mente le generazioni di schiavi sepolte in quel deserto al cenno inflessibile d'un sacerdote e al comando tirannico d'un re. Ivi non movimento, non vita. Intere generazioni, mosse da artifizii automatici, elevarono quelle montagne artificiali, che suscitano il terrore più che l'ammirazione, la tristezza più che l'orgoglio, e l'odio a' tiranni che si fecero un gioco dell'esistenza de' popoli, anzichè una santa contemplazione di quanto possa la libertà e il genio progressivo dell'uomo.

Ma se invece fermiamo lo sguardo su qualche grande reliquia della potenza romana, siamo compresi d'un sentimento ben diverso, nè più proviamo un serramento di cuore nel pensare alle vanità della vita, e ai patimenti di tante generazioni. In quei ricordi della popolare grandezza, in quel legame della vita pubblica, ci sembra quasi respirare un dolce alito d'immortalità. Infatti, alla

vista di que' monumenti ci soccorre di subito il pensiero, che il popolo romano rappresenta nella storia dell'Umanità il movimento, la vita, la libertà; che le pietre dell'anfiteatro vi furono portate dalle stesse mani, che soggiogarono le provincie. E ci sembra quasi di vedere coll'elmo d'acciaio e colla tunica di ferro l'ardita e gloriosa figura del soldato romano, contento di recare la sua pietra pel monumento, che perpetuerà nella provincia conquistata il culto della sua patria immortale.

Se i ruderi della splendida architettura romana, sparsi in tutte le città dell'impero, attestano la somma potenza del popolo; i testimonii della sua innarrivabile grandezza è duopo cercarli entro alla città eterna, nel teatro di Marcello, nel Laconico di Agrippa, nel portico di Ottavia, nel tempio di Giove Tonante, nella Piramide di Cajo Sestio, nel sepolcro di Augusto, e specialmente nel *Panteon* d'*Agrippa,* il più elegante edifizio di Roma pagana, il meglio conservato fra gli antichi monumenti, e forse ancora il più bello di Roma cristiana. Ma colle terme e col palagio di Salona l'arte romana metteva l'ultimo respiro; poichè consecrata da indi in qua ai piaceri d'un popolo schiavo, agonizzò senza spirito e senza il pensiero generoso, che nobilita lo stesso pensiero materiale dell'utilità.

Già una forza misteriosa trascinava i barbari a distruggere la Roma del Campidoglio, ed uno di questi barbari, pari al vento del deserto, spazzava dinanzi a sè città ed uomini, e l'erba stessa non nasceva più su quel terreno, ch'era calpe-

sto dal suo cavallo. Ma quando scomparve la polvere sollevata dai barbari, quando il fumo degli incendii di 500 città si disperse nel cielo; dagli sfasciumi del colosso de' Cesari uscirono gagliardi di giovine vita nuovi popoli, e in mezzo ad essi alcuni vecchi venerandi, tenenti in una mano il Vangelo, nell'altra la Croce. Questi vecchi erano i Padri della Chiesa; questi popoli gli avi nostri. Inspirata da quei Padri, colla fede di que' popoli, sorgeva un'arte novella, che elevò nel medio-evo quei monumenti, a petto dei quali le opere dei Titani della storia diventarono troppo piccole per contenere i seguaci della religione di Cristo, affratellati sotto il vessillo dell' eguaglianza morale, e cementati dalle virtù della carità, dell'eroismo e del sagrifizio.

L' ARTE DEL MEDIO-EVO

Generalmente parlando non tutti si formano dell'arte del medio-evo un giusto concetto, mentre alcuni non altro vi ravvisano che gl' indizii d'una compiuta depravazione dell' arte antica. « La arte romana ebbe a sofferire per lo scadimento di Bisanzio, e per l'imperizia degli artisti occidentali nel corso di varii secoli, finchè rinvenne la classica sua luce dopo il risorgimento »: è questa la dura sentenza del Gioberti nell'opera del Primato Italiano. L'arte, al contrario, nell'evo mezzano fiorì d'uno splendore tutto proprio, ebbe il suo colorito, la sua forma, una vita ed una individualità propria; in breve essa possedette un pensiero, il pensiero dell'infinito *spirituale*, diverso dall'infinito *materiale* di Roma, e dall'infinito *panteistico* dell'Oriente.

La forma architettonica riassume con somma fedeltà il carattere, i costumi, i bisogni di ciascuna epoca, ed è l'espressione e il segno visibile,

in cui per così dire si trasfigurano le nazioni. Però questa forma non si sviluppa che in seno all'incivilimento; è là che l'architettura diviene la primogenita e la signora delle altre arti; e là ch'essa collegasi colle costumanze della nazione, e riesce insieme il teatro e lo specchio degli usi e delle abitudini dei popoli; è là che l'osservatore trova un intimo legame fra quest'arte e la vita pubblica e privata; è là finalmente ch'egli può co' suoi ruderi ricomporre le nazioni e gl'individui nelle varie loro maniere di pensare e di esistere.

Dunque nell'architettura racchiudesi un vasto concetto religioso e civile, e i suoi monumenti rivelano con una colossale parola e con caratteri di marmo i climi, le costumanze e i bisogni dei popoli, appartenendo a quest'arte di dar forma in grande al pensiero di un secolo se il secolo ne ha uno; per cui elevata da industria a dignità di arte, è metro sicuro di civiltà.

Con questo concetto artistico, o signori, discorriamo brevemente dell'arte monumentale nell'evo mezzano, ch'ebbe la sua più splendida rivelazione nella cattedrale archi-acuta, impropriamente denominata gotica o germanica. La religione cristiana mutò l'ordine della civile società, modificandone gli usi e le abitudini. Racchiusa per trecento anni fra le tenebre della cripta contro le persecuzioni del paganesimo, la prima sua chiesa fu la tomba bagnata dal sangue dei martiri; finchè Costantino, abbracciando la novella fede, cedeva ai suoi sudditi rigenerati nel battesimo morale del

Vangelo il palazzo del Laterano. Una fede popolare di carità, che intendeva affratellare tutti gli uomini, doveva chiudere nel proprio culto esteriore forme diverse da quelle del paganesimo ristretto alla vita materiale dei sensi; onde se tutta *esteriore* era la decorazione del tempio pagano, che raccoglieva le moltitudini sotto gli esterni peristilli; *interna* invece e misteriosa fù quella della chiesa cristiana, che fondata sul grande principio dell'eguaglianza morale, invitava i fedeli a celebrare in comune i sacri riti, a innalzare in comune la preghiera, ponendo innanzi a Dio allo stesso livello così la testa del principe, come quella dell'ultimo cittadino. La basilica pagana, divisa in tre scompartimenti e con vaste dimensioni, servì in origine ai bisogni del culto cristiano. Al tipo basilicale si aggiunsero di poi le braccia della crociera per ricordare il vessillo della Redenzione, come nelle basiliche di s. Giovanni Laterano e di s. Pietro all'epoca di .Costantino. Ma oltre la basilica il cristianesimo approfittò di parecchi ornamenti pagani, che gli piacque ravviluppare nel mistero del simbolo. Quindi gli emblemi del culto e delle divinità pagane si cangiarono in allusioni alle parabole del Salvatore, come p. es. la vigna appartenente al culto di Bacco, la palma, il cervo di Diana, il pavone di Giunone, l'aquila di Giove, i genii colle ali e va discorrendo; ai quali simboli gentileschi se ne aggiunsero di nuovi attinti alla fonte più pura della nuova religione. Ma alla venustà del concetto non rispose quello della forma, e le gigantesche basiliche romane, surte sotto Costantino

e i suoi successori, non furono che un miserabile accozzamento di colonne, di bassi rilievi, di fregi, tolti ai diruti edifizii del paganesimo. Bisanzio però, che conservava a petto di Roma una ombra di nazionalità, in continuo contatto com'era coll'Oriente, innalzò una chiesa magnifica, originale ed improntata della splendida architettura dell'Asia, voglio dire la cattedrale di santa Sofia. Questa architettura sacra e veramente cristiana foggiata sulle asiatiche costruzioni, si diffuse coi commerci di Costantinopoli, rivale ed erede di Roma, e non andò guari che l'Occidente, come le nostre città estuarie di Ravenna, Ancona e Venezia, si coperse di chiese architettate all'orientale. Ma dopochè Roma coll'ingegnosa politica di Gregorio VII, di Urbano II, d'Innocenzo III riprese la perduta supremazia, col domma impose all'Occidente anche il tipo primitivo della Chiesa cristiana, il quale si confuse coll'elemento bisantino.

Quindi nel secolo XII l'Italia, la Francia e specialmente la Lombardia, si copersero di chiese a forma basilicale, ma ornate sul regolo dell'architettura bisantina; di che tengono fede le cattedrali di Modena, di Parma, di Piacenza e di Cremona costrutte in quest'epoca. Con questo però, che l'architettura normanna si distinse dall'italiana per lo stile licenzioso, pesante, carico di minuti e goffi ornamenti, e riboccante di mostri e di ghiribizzi, i quali venivano adoperati a semplice decorazione; come possiamo notare nella chiesa di santo Zenone in Verona. Ma nè sul tipo romano, nè sul bisantino, nè sul normanno, che da altri

si appella anche lombardo, avendo s. Guglielmo condotto in Normandia un drappello di artisti italiani a costruire molte chiese sul sistema accennato, arrestossi la chiesa cristiana.

Allo spuntare del secolo XIII essa introdusse nelle sue costruzioni un nuovo elemento, *l'arco a sesto acuto*. Non più arcate a tutto sesto, non più rotonde, non più orientali cupolette; ma i tetti, i campanili, che forse in origine gli Occidentali tolsero agli Arabi e maritarono alle chiese, le porte, le finestre, tutto in breve diventò *acuto, piramidale, frastagliato*, acquistando un movimento ascendentale. La chiesa dilatò le sue navi quasi per abbracciare il mondo, e lanciò le sue vôlte e le mille sue guglie verso il cielo, quasi per ricordare la grandezza, la gloria, la patria del cristiano. Le magnifiche cattedrali d'Inghilterra, di Normandia e di Germania erano annoverate fra i più originali, i più liberi e insieme i più misteriosi concepimenti di quest'epoca, siccome quelli che diedero alla casa di Dio una nuova espressione più acconcia ai riti cristiani. Oh! sono pure ammirabili le arcate e le muraglie di quelle basiliche traforate da cento rose, da cento ghirigori. Oh! sono pur belli quei tanti pinnacoli, quelle gugliette di cento fregi gremite, da cento archetti sorrette, le une sulle altre leggiadramente innestate, sulle quali posano ritte e gravi le statue dei profeti, quasi gridassero la parola della penitenza alle soggette nazioni. Oh! sono pure ingegnoso concepimento quelle tante colonne, le une dalle altre sorgenti, che unite a fasci ed a cordonate, si alzano da terra, e s'an-

nodano nella vòlta, come se non avessero un termine al paro della religione, di cui sobbarcano lo albergo, e giunte nell'altissimo laqueare, si congiungono quasi sorelle preganti dinanzi all'Onnipotente, emblema mirabile della fraternità, che unir deve in Dio i figli del santo riscatto. Oh! come portano impresso il severo carattere del cristianesimo quei campanili lanciati in aria quasi aeree fantasie: rivelazioni stupende di una fede, che si affranca dai terreni vincoli e dalle pastoie del senso per sollevarsi alle sfere, conculca il secolo e le sue vanità per volare pura e serena nel grembo della speranza: sublimi allusioni dello spirito che trionfa sulla materia e innalza al Cielo l'inno dell'eguaglianza, della fraternità e dell'amore.

Da quanto abbiam detto, o signori, conseguita, che il vero carattere del medio evo venne fissato nel nono e nel decimo secolo, allorchè i popoli non si appassionarono più che per un solo pensiero, pel pensiero della religione e dell'edifizio della città di Dio. In quest'epoca un' idea terribile spaventa que' popoli: nel millesimo dopo la venuta di Cristo deve dissolversi il mondo, udirsi lo squillo dell'angelica tromba e proclamarsi il regno dell'eternità nei deserti campi dell'infinito. La quale credenza cagiona una cupa tristezza, distrugge ogni vita operosa ed ogni speranza nell'avvenire; e inducendo l'uomo a non pensare che all'ultimo suo fine, lo getta innanzi tempo nella polvere e nella tomba.

Ma l'epoca funesta passa, e l'anno millesimo esce alla luce. Chi mai potrebbe ritrarre la gioia

de' popoli attoniti nel vedersi ancor vivi, e la riconoscenza loro verso l'Altissimo? Chi mai immaginare l'affetto e l'emozione religiosa, che allora si diffuse in ogni cuore? A quest'epoca appunto risale la costruzione del maggior numero delle antiche cattedrali, e soprattutto a questi tempi di tribolazione e di angustia vuolsi attribuire il carattere austero che in esse scorgiamo, non essendo l'arte che una viva manifestazione dello stato sociale.

Nei primi secoli del medio-evo nulla havvi fuor della religione; non un oggetto d'arte che non sia cristiano, non un oggetto degno d'ammirazione, che non si riferisca al pensiero sovrastante ad ogni altro, al pensiero religioso che tutto a sè traendo, curvava ogni più altero capo, e facea sorgere fra gli scandali e le tirannidi feudali la possanza temuta e tutelare del pontificato cristiano.

In un tempo, in cui la pittura e la scultura, avanzo imbastardito dell'arte bisantina, non meritavano neppure il nome d'arte, aveavi nell'Europa romana e germanica un' architettura, cui presiedeva un' arte regolare e perfetta. Da prima puramente romana o bisantina, lasciò grandiosi monumenti degni d'ammirazione per la santa austerità delle cripte, per la grandezza delle croci latine, per l'altezza delle vôlte, per l'ardimento degli archi a pieno sesto, pei colonnami, e finalmente per tutto quanto manifesta l'eredità di Roma.

Nel secolo XII questa architettura si muta, conservando lo spirito cristiano, ma adottando la riforma venuta d'Oriente. La basilica si fa quindi

orientale, quantunque sia impropriamente chiamata gotica. I suoi cerchi a tutto sesto si sviluppano, s'allungano in volte diagonali: la nuova arte distende la navata e le due braccia della croce, agguaglia al suolo e fa sparire le cripte; prodiga i pilastri co' fasci di leggiere colonne, sorgenti come i rami d'una folta quercia sotto le vôlte elevate; finalmente prolungando i lati del basso piano intorno la navata, lascia solo il coro e l'altare, come un'isola di salute in mezzo alle onde d'un popolo che si accalca e prega.

Tale è la doppia architettura delle basiliche, la quale in tutte le antiche città dell'Europa si procaccia l'ammirazione di coloro, pe' quali l'arte è un sentimento.

Qui dunque l'architettura, come in Oriente, mostrasi di molto superiore alle due arti, che ognora l'accompagnano. La scultura nel XI secolo — fatta pei morti e non pei vivi, — era analoga pel decadimento dell'arte alle forme sbozzate, che scorgonsi ancora nei ruderi della pianura di Menfi; come anche la pittura sulle muraglie e sui vetri, dotata d'un'aderenza di colore simile a quella che vedesi sulle pagode o sulle tombe egiziane, mostra eguale indifferenza per la scelta, per la gradazione e la fusione dei colori, pel concetto artistico e per la bellezza. Fu il genio simbolico, che strinse l'alleanza dell'arte orientale coll'infinito, e la sollevò a una dignità, per così dire, superiore a quella dell'arte stessa; e fu lo stesso principio, cioè il simbolismo o l'idea tendente a rivestirsi d'una forma, che contraddistinse l'ar-

chitettura del medio-evo. La cattedrale è il monumento cristiano per eccellenza, e tutti gli elementi della città di Dio vi sono rappresentati fra i suoi quattro punti cardinali: il portico, lo sfondato della chiesa dietro l'altare maggiore, il pavimento e le guglie.

Ma quanto il simbolismo cristiano non è superiore al simbolismo orientale? Da ambe le parti è sempre lo spirito che regna, è la religione, è il sentimento profondo ed illimitato dell'infinito; e questo spirito si manifesta per via di monumenti artistici, che hanno alcuni caratteri analoghi in generale, quelli cioè che rappresentano la fede, l'adorazione, l'immensità; ma se veniamo al particolare, quale e quanta differenza! La differenza stessa che divide le due religioni.

In quest'epoca di poesia e di spiritualismo, in cui l'arte si risolve nella contemplazione dell'infinito, in cui i commovimenti passeggieri della vita si estinguono dinanzi un interesse sublime e permanente; era voluto dalla natura stessa delle cose che l'arte fosse esclusivamente monumentale, che per estendersi pigliasse il tempo e lo spazio, e le convenisse lo sviluppo delle ampie navate e l'audacia delle guglie e delle cupole. Però non convien credere che la statuaria e la pittura non esistessero in tanto splendore degli edifizii religiosi. La scultura, benchè si mostri informe e circoscritta ad ornare travi ed architravi, adattavasi perfettamente, in quanto era simbolica, al complesso architettonico. Anche i templi egiziani ed indiani sono ripieni di sculture, ma senza varietà e senza grazia; come pure di

pitture indelebili, ma senza movimento e senza varietà. E difatti, in luogo di una maestà solenne e pacata, incerta e grandiosa, come i vasti campi del deserto e l'immensità della piramide; in luogo delle sfingi e de' serapidi, superbi propilei del tempio orientale, poniamovi il Mercurio o l'Apollo greco quali li formava Policleto, e noi non tarderemo a desiderare il rozzo granito privo di bellezza e d'arte, ma consentaneo con l'architettura del deserto.

Anche nelle figure e nelle produzioni cesellate, che adornano le basiliche de' templi di mezzo, ritroviamo siffatto carattere tipico e monumentale; cioè la stessa durezza di posa e gli stessi sbozzi senza proporzioni e senza gusto. Qui pure la scultura serve al tempio, il quale nella sua severità le interdiceva ogni libero movimento, e l'espressione attiva della vita.

Corre non ostante una notevole differenza a vantaggio della plastica cristiana. Ne' movimenti della statuaria del medio-evo noi già presentiamo alcun che d'indistinto, un tempo nel quale l'immobilità simbolica delle figure romane cangierassi nel movimento della vita individua, e diverrà ad un tratto l'arte, la vita e la verità. Il quale movimento si rende manifesto nella transizione dal romano al bisantino, e molto più dal duodecimo al XV secolo, quando l'arco a tutto sesto si fe' stretto e lungo, dando luogo all'arco diagonale della vòlta, quando le mille arcate dell'edifizio riprodussero la vasta profondità e la lussureggiante vegetazione delle tenebrose foreste. Allora fu duopo

popolare di molteplici ornati l' aggrandito ricinto della preghiera; allora apparvero tutte quelle figure senza nome, quel mondo tutto spirito e vita, che sorge dalla pietra quasi per salmodiare al Signore dell' universo.

È uno spettacolo imponente quello, che si presenta scolpito nell'interno d'una cattedrale di quest'epoca. Ivi la vergine natura è tutta simboleggiata in quelle foglie e in quei fiori, che fanno corona ai pilastri. Gli animali, voce senza intelletto delle foreste, sono sparsi lungo i fregi e sui capitelli, e l'artista sembra moltiplicarli secondo la fantastica sua immaginativa. Ivi l' uomo, l' angelo e il demonio; ivi il popolo, il sacerdote, il nobile, il dottor sacro e il profano; ivi la giovane e la vergine prudente colla lampada vigilante; ivi l'universo intero e la divina trilogia di Dante. Una arte magica genera e moltiplica ogni specie di vita sotto la gotica vôlta per rendere omaggio al Dio vivente. A misura che l'arte architettonica esplicossi nel medio evo passando dallo stile romano puro allo stile archi acuto o gotico, anche la scultura s'andò grado grado formando sinchè giunse all'epoca sua più bella. Già sullo scorcio del XII secolo notasi una qualche eccellenza negli accessorii del disegno, negli arabeschi, nelle forme degli animali, nell'uso delle figure smaltate e con squisita arte disposte sulle invetriate. Ma le immagini di Dio, degli angeli e de' santi conservano ancora la tetra loro idealità, giaciono tuttavia sotto l'involucro monumentale, che sembra eternare l'umana figura nel simbolo fuori del dominio perfettibile dell'arte.

Nel secolo XIV l'elemento di libertà della nuova religione, del tutto opposto all'inflessibile fatalità de' culti asiatici, traspare fra le pastoie dello stile sacerdotale; e il progresso si rivela allorchè il tipo dell'arte ogivale fa subire all'arte cristiana la prima sua trasformazione; allorchè alla nuda e spoglia navata della basilica bisantina succede la cattedrale del secolo XIV, tutta popolata di statue, le quali sebbene di forme non perfette, pure meravigliosamente convengono a questo genere di architettura. Tolgansi dalle cattedrali di quest'epoca le loro legioni d'angeli, di demonii, di santi; tolgansi dalle basiliche romane que'nobili baroni del medio evo dormienti sul loro letto di granito, ove le figure loro appariscono appena sbozzate conforme all'arte, e nullameno belle in ordine al vero monumentale pel raggio d'immortalità, che riposa su quel freddo marmo e lo santifica: oppure in luogo di questa vita così bene consona all'edifizio che l'accoglie, sostituiscasi qualche splendido lavoro della statuaria moderna o della greca; allora sarà aperto non poter esistere armonia fra lo stile dell'architettura gotica e lo stile delle altre arti che lo accompagnano, e confesseremo d'esserci ingannati togliendo a quell'epoca quanto avea di più omogeneo, e formava tutta la sua virtù.

L'epoca della statuaria propriamente detta non poteva dunque essere quella dell'età di mezzo. Conveniva che quest'arte si emancipasse dall'architettura, lo che intervenne a vantaggio del bello plastico, ma a detrimento del simbolo, che for-

mava tutta la poesia del medio evo. La statuaria, spezzato lo stampo del simbolo e affrancatasi dalle sue dipendenze dal tempio, ebbe in Grecia dopo la scuola di Egina l'èra di Pericle; così al medio evo tenne dietro l'èra di Leone X e di Michelangelo.

Lo stesso discorso vale, o Signori, anche per la pittura murale delle chiese, tuttavolta si colga la relazione che corre fra le antiche pitture romane e gotiche, e i monumenti cui erano destinate a decorare.

Le pitture delle catacombe non erano che pitture greche ad uso del cristianesimo, ultimo respiro dell'arte ellenica, di cui resta qualche splendido vestigio sulle muraglie di Pompei. Solo nel x secolo la pittura sortì il suo tipo veramente nuovo e cristiano; e grado grado disparvero le ultime traccie dell'antico ellenismo, al quale Bisanzio stessa sembrava avere rinunziato. Le forme imperfette e barbare, venuteci dalla nuova Roma dell'Oriente, assunsero un carattere nuovo nel passaggio loro attraverso il Settentrione; queste forme sono spoglie d'ogni bellezza, ma non mai dell'idea che le associava alla maestà del tempio di Dio. Non dobbiamo cercare in esse quanto costituisce la meraviglia dell'arte moderna; non il secreto di mescere i colori e di rilevare gli sfondati, non la degradazione dei piani e le fughe aeree della prospettiva; non dobbiamo cercare soprattutto l'imitazione della natura e la verità delle forme umane; avvegnachè uno stesso legame simbòlico incateni il pittore e lo statuario:

sibbene in quest'epoca possiamo ammirare la vivezza de' colori nelle miniature dei manoscritti e nelle dipinture delle vetriere. Poichè, siccome la cattedrale era edificata per durare quasi eterna, conveniva che anche la pittura monumentale per l'aderenza de' suoi colori si alleasse alla durata del sacro monumento. E poichè la pittura murale succedeva al mosaico, quasi a indicare col suo severo e freddo carattere la semplicità e l'eternità del simbolo; così era necessario ch'essa conservasse quella espressione tipica e quella maschia robustezza.

Ammiriamo dunque l'arte del medio evo pel sentimento che risveglia, e per la santità e la fede che esprimono i suoi religiosi monumenti. L'arte, come diceva il monaco Teofilo nel XI secolo, era l'eredità del Signore; nella quale sentenza tutta si racchiude l'inspirazione e la virtù artistica di quell'età, che giustamente si considera l'evo antico dei tempi nuovi.

Chi, dopo quanto abbiam detto sulla architettura, la scultura e la pittura del medio evo, desse ancor taccia di barbara all'arte di quest'epoca, o come dice il Gioberti, d'*imitazione barbarica dello stile bisantino, dovuta in parte al genio delle nazioni boreali, in parte all'influenza del cristianesimo,* sconoscerebbe il fine di essa e le condizioni topografiche, storiche e politiche, in mezzo alle quali ebbe nascimento e sviluppo. Bello è per fermo il tempio italo-greco, più bello del santuario misterioso del medio evo sono le architetture di Arnolfo di Lapo, del Brunelleschi, del Bramante,

del Buonarotti, del Palladio, del Serlio, del Bernini, dello Scamozzi, del San Micheli, del Vignola, tutti italiani; belle quelle dei francesi Delorme, Perault, Mansard, Blondel, Servandoni, Souflet, Chalgrin; belle quelle dell'inglese Wren, architetto di S. Paolo di Londra, di Innigo Iones e in generale le architetture del rinascimento classico dell'arte. Ma non possono per la qualità del sublime reggere al paragone delle cattedrali di Colonia, di Reims, di Chartres, di Strasburgo, di Nostra Donna di Parigi, di S. Stefano di Vienna, di Westminster, di Jork e del Duomo di Milano. Il sublime dei templi ogivali nasce dalla loro ampiezza non meno, che dalle forme angolari ed acute, le quali puntano verso il cielo, suscitando in virtù del sistema rettilineare e piramidale l'idea dell'infinito geometrico e verticale, e porgendo ai riguardanti una viva immagine dell'immensità. Al misterioso conferisce la poca luce, che rischiara siffatti edifizii, spesso infoschita dalle vetriere dipinte e diffusamente storiate, nonchè l'intreccio delle navi, la moltitudine degli sfondati, e la complicazione degli ornamenti bizzarri e simbolici. Non troviamo, è vero, in essi il bello consistente nell'armonia delle linee e dei contorni; ma in quella vece sono essi improntati dall'idealismo e dallo spiritualismo proprio del Vangelo. No, non è barbara quell'architettura, che parla al cuore una parola potente, che fa testimonianza delle idee e dei costumi d'una nazione e d'un'epoca, che esprime una società tutta compresa da fede non bugiarda, che sulle proprie virtù e sui delitti, fra gli odii e gli amori, nelle

piazze e e nei silenzii dei campi, nell'abituro e sul trono piantava il temuto vessillo della religione.

Confrontiamo, o signori, una cattedrale archi-acuta, che ha per carattere il sublime, ed una di stile italo-greco, che ha per impronta la bellezza; e per non uscire dalla nostra patria, gettiamo uno sguardo sul duomo di Milano, unico monumento in Italia, che conservi i caratteri dell'architettura archi-acuta settentrionale, e sovra s. Pietro di Roma, la più magnifica cattedrale dell'epoca del risorgimento.

Nel 1386 Giovanni Galeazzo Visconti gettò le prime fondamenta della cattedrale di Milano, che dopo più che quattro secoli e mezzo non è ancora compiuta. Quanto non è dessa sublime e bella ad un tempo! Immensa è la sua vôlta, magnifiche le sue vetriere profusamente istoriate, profondo e misterioso l'insieme per la santa oscurità delle sue cupole, pe' suoi lunghi anditi, in cui si perde la vista, per la selva delle sue colonne e delle quattromila statue poste a straordinaria altezza sopra guglie, che confondono lo sguardo, e mettono un sacro fremito nell'anima.

La cattedrale di Milano è la suprema espressione di una grande epoca che passa, e dell'arte archi-acuta che tramonta. Essa muore; ma innanzi di mettere l'estremo sospiro coglie per così dire tutta la sua virtù; onde in questa opera del XIV e XV secolo si compendiano tutte le bellezze, che l'arte del medio evo avea creato per innalzare degnamente la casa del Signore. — Rivolgiamo ora lo sguardo sovra s. Pietro di Roma, prima basilica

della cristianità, non avendo per seconda che san Paolo di Londra. Raffiguriamoci s. Pietro di Roma co' suoi 600 piedi di lunghezza e 500 di altezza, co'suoi due portici semicircolari coronati di statue antiche, col suo altare di bronzo, coll'ardita sua cupola, colla profusione de' marmi, de' mosaici, delle pitture, delle arcate e colle tante meraviglie, cui la parola è impotente a descrivere.

Tuttavolta se per poco ci affranchiamo dall'ammirazione trasmessaci quasi per eredità, dovendo scegliere fra le due cattedrali cristiane, chiunque comprenda a fondo la sublimità e il fine del principio religioso del Vangelo e lo senta nel cuore, non rimarrà a lungo in forse nel dare la preferenza al Duomo di Milano. La chiesa di Roma è grandiosa, ma non è perfettamente una; alla maestosa sua cupola manca la proporzionale altezza della vòlta; le crociere eleganti e vaste lasciano desiderare l'augusta oscurità del santuario, e i suoi ornamenti, lavoro dell'arte moderna, fecero disparire quel non so che di recondito, che ci invita al raccoglimento, e infonde un sacro orrore che rassicura, del quale gli antichi aveano bensì l'idea, ma che la sola architettura archi-acuta seppe a pieno riprodurre nella misteriosa costruttura de' suoi sacri recinti.

In questo confronto vediamo succedersi due epoche affatto distinte, l'arte del medio evo e l'arte de' tempi moderni. Un solo secolo le divide, e quantunque alcuni punti di transizione dall'una all'altra si manifestino, pure corre quasi un abisso fra loro; poichè l'opera del Bramante e di Mi-

Michelangelo è già informata da un altro pensiero, è dominata da un' arte diversa.

Leone de' Medici volle alleare il suo nome allo splendore delle arti, alle glorie effimere della terra. Al suo cenno l'opera pensata dal bellicoso Giulio II è condotta a compimento; Bramante pone le fondamenta di s. Pietro, e Michelangelo innalza la raggiante sua cupola. S. Pietro di Roma è senz'altro una cattedrale grandissima, monumento bello e vasto quale conviensi al culto del Dio vivente; ma non è più una cattedrale solamente cristiana, che rechi il carattere proprio nel suo frontispizio indipendentemente dalla Croce; è dessa per giunta un edifizio monarchico, destinato a rappresentare la glorificazione e l'apogeo della potenza del papato.

L'ARTE MODERNA.

Suprema condizione dell' arte è interrogare il pensiero dell'epoca nelle nazioni e nell'umanità; poi tradurlo per simboli e per immagini, e trovargli forme convenienti, che suscitino la vita del cuore, della fantasia, dell'affetto, a immedesimarselo e a far sì che trionfi. Quindi la filosofia, per formarsi un giusto concetto dell'arte moderna, deve innanzi tutto studiare il pensiero di questo grande periodo della Umanità in quelle nazioni, che più felicemente e potentemente lo espressero nelle arti del tempo e dello spazio.

Questo pensiero nell'epoca moderna, che ha il suo addentellato nel medio evo, consta d'un triplice elemento, cioè dell'elemento cristiano, *melanconico, grave e commovente*, dell'elemento nazionale o popolare, *vivace, individuale, formante la varietà opposta all'unità*, la realtà prosaica alla poesia dell'ideale, e dell'elemento antico, cioè dello studio e dell'imitazione del bello plastico

trasmessoci dai Greci. Il Cristianesimo, religione intellettiva sostituita alla religione sensuale, culto dell' idea sostituito a quello della forma, interprete del voto secreto dei popoli, espressione dei misteri dell' anima, il Cristianesimo, considerato nella sua essenza, chiuse il secondo periodo della civiltà, promulgandone i vasti risultati in pochi e sublimi principii. Contemplò dall' alto gli uomini, non come le istituzioni e le circostanze li travisavano, ma giusta la loro primitiva natura; quindi gli apparvero tutti fratelli, e a tutti indirizzò la parola che suona pace ed affetto, a tutti inviò il grido di eguaglianza morale. *Fratellanza, eguaglianza* ed *amore* sta scritto sullo stendardo, che la religione del popolano di Nazaret piantò in mezzo alle decrepite società nel suo primo apparire, e diede principio ad un' èra, nella quale tutte le nazioni devono successivamente stringersi ad esso per avviarsi concordi sulla via d' un perfezionamento indefinito.

Ciò che costituisce l'essenza del pensiero cristiano inspiratore dell'arte moderna si è la coscienza, che ha lo spirito della sua natura *assoluta* ed *infinita*, e quindi della sua indipendenza e del suo libero volere. L'anima, ripensante sè stessa, distrusse tutti i Numi dell' antico Panteon; e l'arte, in luogo della pluralità plastica, non adorò che un solo Dio, il quale si manifesta non tanto nel mondo visibile, quanto nel mondo della personalità e della libertà, o in altri termini dell' umana intelligenza. Quindi non solo nelle meraviglie della creazione, ma più specialmente nel genio dell' uo-

mo ; nel pensiero di Stephenson che perfeziona la locomotiva; in quello di Fulton, che applica il vapore alla navigazione; nell'intelletto di Volta, che dagli accatastati dischi di volgarissimo metallo trae quel fluido meraviglioso, sulla cui ala invisibile vola la parola rapida come l'idea; nella mente di Raffaello, che s'alza sino all'idea divina per ritrarla umanata nel Cristo trasfigurantesi sul Taborre.

L'arte, rinovellata dal Cristianesimo, intese non già come l'arte antica a ravvivare collo spirito la materia; ma a rappresentare le fasi dell'intelligenza, che ripensa sè stessa, e quelle della coscienza, la quale sente essere l'individuo come un riflesso di Dio. In questo modo il cristianesimo fu la patria, la famiglia, l'intelligenza e il pensiero, che ispirarono l'arte del medio evo e l'arte moderna.

Due caratteri però divisano l'arte moderna da quella del medio evo, cioè il *realismo* o *naturalismo*, che forma una specie di contrasto coll'idealismo dell'epoca precedente, e lo studio imitativo delle opere antiche. E in vero, mentre l'arte nel medio evo, mirando a spiritualizzare la forma materiale, ed a comunicare la più viva espressione, occupavasi più del complesso che dei particolari, più dell'arte che delle arti; l'arte moderna applicossi con maggior predilezione al perfezionamento della vita sensibile, più al dettaglio che al tutto, per cui fu spezzata la potente unità delle arti e la reciproca loro efficacia. — Così l'architettura a sesto acuto non fu più consona alle nuo-

ve tendenze, che esigevano forme più finite, a cui mirabilmente prestavasi l'imitazione dell'antica architettura. Ma le forme di essa stavano in antico nel più intimo rapporto decorativo colle masse e cogli spazii architettonici; e la decorazione, come attributo esteriore, non poteva produrre un'arte veramente spirituale consentanea alle tendenze, ai bisogni e alla fede de' popoli cristiani. L'architettura pertanto nell'esplicamento artistico dell'epoca moderna tenne un posto secondario, e in sua vece guadagnarono in interesse ed indipendenza le arti figurative. Però il senso del naturalismo e lo studio dell'antico non esercitarono sulla pittura e sulla scultura tutta quella dannosa influenza, che potevasi temere, grazie all'elemento cristiano e nazionale, ch'erano per così dire intrinsecati nella vita e nei costumi dei popoli d'occidente. E in vero, mentre l'arte occupavasi del dettaglio e del perfezionamento della forma, il Cristianesimo insegnava che la divinità abita nell'uomo, sua emanazione, sua immagine, soffio dello spirito suo; e che lo spirito ha il potere di manifestarsi anche nelle limitazioni della terrena esistenza; per cui allo studio del naturale si potè alleare l'idea d'una spirituale espressione.

Inoltre, le arti figurative, pel progresso dei tempi, si avvantaggiarono di alcuni mezzi estrinseci, come del trovato di preparare i colori ad olio, dell'intaglio in legno e dell'incisione in rame, che moltiplicando i disegni delle opere artistiche, accrebbero la efficacia degli esempi e influirono sul loro interiore sviluppo.

Uno dei caratteri e dei principii generatori dell'arte moderna abbiam detto essere pure la *nazionalità.* La nazionalità d'un popolo, che è la somma dell'autonomia degli individui di una stessa lingua e di una storia stessa, deriva essenzialmente dall'autonomia della ragione e della coscienza individua. Il primo a formulare in Italia questo vero fu l'Allighieri, — il filosofo ed il poeta ad un tempo non solo d'Italia, ma delle nazioni moderne e dell'umanità. — Dante, il più italiano degli Italiani, prima di morire volle essere vestito del sacco di s. Francesco d'Assisi, proclamando per vera chiesa di Cristo la società della povertà e dell'amore, e la costituzione del laicato come il solo mezzo civile per far dell'Italia una nazione.

Così l'idea nazionale, antichissima come la storia italica, che resistette all'idee cosmopolitiche della Roma del Campidoglio e della Roma del Vaticano, fu formulata e tradotta in atto in quella stessa Etruria, che venti secoli prima avea incivilita e nobilitata l'Italia del popolo, e creato della patria nostra una nazione modello.

La città, che avea esiliato Dante, verso la seconda metà del xv secolo diviene quasi per incanto la città della libertà di coscienza e dell'industria. I capolavori di Giotto, dell'Orgagna, di Arnolfo di Lapo, di Brunelleschi, di Donatello, di Ghiberti, e più tardi di Mantegna, di Masaccio e di Fra Lippi, sono la secolarizzazione della leggenda, la negazione popolare della teocrazia, e la glorificazione ad un tempo della libertà, dell'eguaglianza e della fratellanza. Questi lavori eseguiti grandiosamente e

sinceramente in mezzo al popolo, furono per così dire la prima scuola visibile dell'idea nazionale, i cui effetti non tardarono a manifestarsi nella patria dei Medici. Infatti, il secolo xv è forse uno dei più gloriosi e de' più prosperi non solo per Firenze, la culla della nazionalità italiana, ma per l'Italia intera, segnando ad un tempo l'abbassamento della teocrazia papale e delle repubblichette infeudate a Roma, non che l'ordinamento dei principati. Fra le repubbliche di Venezia e di Genova, forti e fiorenti, perchè aristocratiche e nimicissime dell'influenza papale, surse la gran signoria dei Visconti in Milano, che precorreva provvidenzialmente quelle di Este a Ferrara, di Montefeltro ad Urbino e dei Medici stessi in Firenze.

Le orme della potenza delle repubbliche e dei principati italiani sopravvivono splendidissime nei monumenti architettonici, i quali servirono di modello alla architettura delle moderne nazioni. Gli edifizii italiani di questo secolo, fra cui primeggiano i palagi, in mezzo ad una più consentanea imitazione ed applicazione delle forme antiche, onde cercarono interpretare lo spirito, respirano tuttavia un alito di vita del medio evo. L'architettura dei palagi applicò convenientemente le forme dell'arte antica all'esteriore decorazione; ma per le chiese, che abbisognano di una vita architettonica interna, riuscirono insufficienti gli antichi modelli, e si dovette ricorrere alle forme semplici della basilica cristiana, alla vôlta romana e alla cupola bisantina.

Di che tengono fede le opere architettoniche

del Brunelleschi, come la gran cupola che ricopre il coro del duomo di Firenze, le chiese basilicali di san Lorenzo e di Santo Spirito e il palazzo Pitti, edifizio colossale, che ha il carattere di un castello, e che fu per lungo tempo il tipo dei palazzi fiorentini; specie di fortezze in mezzo alle onde dei commovimenti popolari; quelle dei suoi discepoli, che diedero al palagio-castello un carattere di maggiore dignità e bellezza artistica; e finalmente le opere architettoniche di Leon Battista Alberti, come il palazzo Rucellai in Firenze, il coro dell'Annunziata, la chiesa di sant'Andrea in Mantova, e la facciata esterna di quella di san Francesco in Rimini, decorata a foggia di un arco trionfale romano. Più ornata, più sfarzosa, più ricca mostrossi l'arte architettonica di quest'epoca in Lombardia, e se altri monumenti non lo attestassero, basterebbero per tutti la Certosa di Pavia, la fronte del palazzo municipale di Brescia, e le mirabili opere innalzate a Milano ed a Roma dal Bramante, pur tacendo della scuola *lombardesca*, che di tanti gentili edifizii adornò la seconda Roma, l'antica regina dell'Adriatico. L'architettura italiana è la più splendida rivelazione di quell'epoca, in cui il cittadino potè diventar gloria e giovamento alla sua terra, di quel tempo nel quale i nostri municipii si afforzarono e crebbero a prosperità, e coi municipii i collettivi benefizii delle associazioni, che potentemente giovarono ai progressi materiali e morali delle cento città della Penisola. I prodotti delle arti furono veramente *popolari*, perchè uscivano vivi e sentiti dal fondo delle no-

stre moltitudini operaie ed associate; furono *stupendi*, parchè concepiti ed eseguiti dai nostri popolani, concordi tra capi ed artigiani, gioiosi e leali, benevoli, eguali e senza invidia di monopolio, meno la gara di superarsi nell'amore e nel servigio della patria comune, loro ispiratrice e mercede. Il bello visibile comunicava nell'anima del nostro popolo tutto il secreto, tutto il tesoro delle nuove idee deposte nei capo-lavori del bello o della parola. Con un popolo come quello d'Italia l'effetto dell'educazione artistica manifestavasi nella patria, e traduceva in azione il pensiero espresso dalle arti. Ed è appunto sublime ministero dell'arte l'afferrare l'idea giacente nell'intelletto del popolo, versarla nel cuore, affidarla agli affetti, convertirla in passione e tramutare l'uomo contemplatore in apostolo.

Il pensiero cristiano e il pensiero nazionale brillò pure di luce vivissima e con una grandezza impareggiabile alla mente de' pittori italiani, pei quali i tipi del medio evo, sì poveri d'arte e sì ricchi d'affetto, si ornarono dell'aureola d'una bellezza plastica sino allora sconosciuta. Ferveva in que' giorni in Europa una lotta vivissima fra il pensiero riformatore e classico e il sentimento religioso. Mentre il primo trionfava qua e colà fuori d'Italia, qui il nuovo spirito cristiano non abbandonò mai la pittura, la quale mentre attingeva alla fonte dell'antichità una purezza ideale di forma, e allargava la potenza de' suoi mezzi esecutivi, nella sua essenza intima e misteriosa conservò pur sempre il carattere e l'impronta cristia-

na. Il pittore d'Urbino, mentre è figlio dell'arte moderna per la facilità e per la ricchezza della composizione, è pure erede degli antichi per la perfezione del disegno, e dei pittori del medio-evo per l'ispirazione religiosa. L'espressione divina delle sue figure non è altro che l'idealizzazione del pensiero cristiano, una memoria ineffabile dell'uomo perfetto, un non so che di sovrumano e tuttavia d'incârnato nella vita; è, in una parola, il cristianesimo ornato della sua più bella aureola, che depose un misterioso profumo sulla magica tavolozza del discepolo del Perugino.

Ma più che nell'elemento religioso, è nell'elemento popolare o nazionale, in cui brilla una varietà originale e vivace, una espressione gaia dello spirito moderno, e la manifestazione del sensismo nell'arte. A quella guisa che Shakespeare discese nel movimento della vita, e raccolse non solo quanto vi ha di serio, di cupo e di quasi predestinato ai dolori e alle catastrofi degli avvenimenti e delle passioni, ma anche l'elemento inferiore della vita, il riso a lato delle lagrime, la rozzezza del popolo a canto agli eroi ed ai re; il sensismo applicato all'arte rappresentò quanto vi era di finito, di vario, di mobile nella società del xv secolo.

Dopo avere nel medio evo lungamente lottato contro l'austerità del simbolo religioso; in questo secolo si estese a poco a poco nella pittura, aggrandì le sue tele, e terminò coll'annunziare il prossimo intervento dello spirito nazionale. Il quale spirito appare già fin dall'aurora del rinascimento

dell'arte in Giotto e Cimabue. Esso rilevasi nella bonarietà delle fisonomie, e nella schietta semplicità delle scene popolari, delle figure, de' costumi. Quindi i pittori fiorentini e romani, raccogliendo quanto aveavi ne' loro predecessori di puro e di ieratico, detersero ogni volgare rozzezza de' tempi anteriori, e in particolar modo Leonardo e Raffaello misero in luce la dignità ideale della composizione e la fedeltà del costume; — il primo ne' suoi freschi del refettorio dei Domenicani a Milano, il secondo nelle loggie immortali del Vaticano. Questo elemento passò dalla scuola fiorentina alla veneziana. Qui, in mezzo a maggior perfezione di esecuzione, l'ideale che tanto ammiriamo in Carpaccio (1) e nei Bellini, va grado grado perdendo il suo dominio. La voluttà e la mollezza veneziana, o in altri termini il sensismo dell'arte, si manifestano non solo nelle pitture di Tiziano, di Tintoretto e dei loro discepoli; ma anche in quelle del Correggio e di Andrea del Sarto, che sono i semi-veneziani della scuola lombarda. — Volgiamo, per esempio, uno sguardo alle nozze di Cana, uno de' più splendidi lavori di Paolo Veronese, che riempie tutta una parete nelle sale della veneta Accademia. Non è chi non ammiri la vivezza del colorito, l'estro della composizione, la ricchezza degli accessorii in quel mondo di figure, che popolano e riempiono quella immensa tela; ma in essa non aleggia più lo spirito fecondo dell'ideale cristiano. Quella tela rappresenta un banchetto alla foggia europea, a cui assistono principi e principesse, cristiani e turchi. Magnifica è la prospettiva

del palazzo; pare che un' aria infuocata circoli fra quelle lucenti colonne; molto popolo siede sui gradini, tutto vi è raccolto; ma nulla di quanto si riferisce al soggetto misterioso, al Cristo umile e povero, che in casa di un modesto abitatore di Galilea dà principio alla sua santa missione, e che da quel giorno consacra la sua vita e compie il suo apostolato morale fra i miracoli e i dolori. È una pittura profana con vocabolo cristiano.

Si confrontino le nozze di questo pittore sensista colla *Cena di Leonardo da Vinci*; due quadri che rappresentano due scuole, due aspetti diversi. Da una parte la scuola del pensiero cristiano piena di grazia e di santa unzione; dall' altra un concetto tutto esteriore senza idealità. Il materialismo introdotto nel santuario sfrondò la corona dell' arte, sagrificò la poesia e l' espressione spirituale per rappresentare più perfettamente la forma, e quanto nella vita umana appartiene al dominio inferiore dei sensi.

Michelangelo fu l' ultimo, che nell' epoca del risorgimento rappresentasse l' arte con intento religioso e con sapienza civile. Egli vissuto nel secolo del bellicoso Giulio II, di cui non potè innalzare la tomba; egli che non poteva tener modi servili nella casa del Magnifico, il quale nel sommo della potenza ebbe costumi di cittadino; egli che correva a chiudersi nelle combattute mura della sua patria, e trovando, novello Archimede, argomenti ad offendere il nemico, faceva differire la caduta di Firenze, cui il tradimento preparava; egli che negava al feroce Alessandro d' innalzare

una fortezza a puntello della nuova tirannide; egli che colla sua robusta fantasia vedeva la figura e adiravasi col marmo che gliela contendeva, e innalzava la meravigliosa cupola di san Pietro in Roma, e dipingeva la Capella Sistina, l'autore del Mosè e del giudizio universale era serbato nella tarda vecchiezza a vedere la patria fra le pompe di un fasto senza ricchezze, fra le superbie della viltà inorpellate con nomi magnifici, ravvolgersi nelle sventure senza gloria, ne' delitti atroci, nelle viltà codarde, e in tutti i turpi dolori d'una servitù faticosa. (Nicolini).

Giá Carlo V e Clemente VII, alleando le due spade, abbattono Firenze, il palladio della nostra nazionalità, il santuario dell'arte, il cuore d'Italia. Era il 1530; da quel giorno l'Italia è muta, e manca al mondo una nazione, che fu più volte maestra al mondo civile. Da quel giorno alla servitù del pensiero va pari passo la servitù e l'esagerazione dell'arte, rappresentata dai Bernini, dai Borromini, dai Caracci, da Pietro di Cortona e dal barrochismo dei seguaci di Caio Muzio e di Andrea Palladio, gli Albertoli, i Lodoli ed i Milizia, e di quelli del Marini e dell'Achillini durante l'epoca nefasta della dominazione ispano-austriaca. Ma il Cielo, quasi volesse compensare la grande patria dell'idealità del perduto primato del bello, due giorni innanzi alla morte di Michelangelo mandava fra noi il genio di Galileo.

L'Europa artistica nell'evo moderno non fu che una provincia italiana; poichè le più celebri scuole spagnuole e francesi fiorirono sotto l'influen-

za degli artisti del risorgimento. Solo una regione d'Europa applicò l'animo a svolgere più particolarmente l'elemento popolare nella natura e nella vita; e questa scuola, detta fiamminga, con Rubens Vandik e Rembrant, lo elevò alla maggiore eccellenza. L'arte contemporanea cominciò in Francia colla riforma classica Davidiana, che tanto nocumento recava colle sue dannate imitazioni all'arte francese ed italiana, subì in Italia per opera di Canova una compiuta restaurazione nella scultura, quasi a ritrarre la grandezza del primo impero, e passando in Germania, trovò nelle accademie di Monaco e di Düsseldorf i suoi migliori interpreti, i quali manifestarono il genio loro specialmente nell'invenzione e nello sviluppo della composizione e della verità storica; ma spesso nel colorito dovettero confessare il primato de' nostri pittori.

Se l'arte italiana contemporanea (2) nelle sue generali e come istituto, e come espansione di civiltà, e come una civiltà ella stessa, non intravvide ancora il suo nuovo indirizzo, la sua nuova missione, che corrisponda ai bisogni della risorta nazione; uopo è confessare, che nelle singole specialità, la pittura e più la scultura manifestarono alcuni felici conati di sociale rinnovamento.

La sola architettura, quest'arte eminentemente ed esclusivamente sociale, non ha ancora un nome, il quale rappresenti per essa ciò, che rappresentano per la pittura quelli di Hayez, il Nestore dell'accademia milanese e della pittura italiana, Malatesti, Palagi, Podesti, Chierici, Mussini, Minardi, i due Schiavo-

ni, Caffi, Canella, Bosa, Camuccini, Demin, Lipparini, Gregoletti, Bellosio, Zona, Diotti, Coghetti, Arienti, Cornienti, Ussi, Bertini, Dall'Acqua, Girolamo e Domenico Induno, Scattola, Riccardi, Stefani, Bisi, Azeglio, Renica, Fasanotti, Valentini, Migliara, ecc.; e per la statuaria quelli di Tencrani, Finelli, Bartolini, Marchesi, Gibson, Duprè, Pampaloni, Fracaroli, Ferrari, Monti, Fedî, Puttinati, Pandiani, Motelli, Somaini, Zandomeneghi, Benzoni, Strazza, Lombardi, Pierotti, Combi, Cacciatori, Sangiorgio, Tontardini, Magni, Vela, gloria e lustro dell'Italia nostra. La nuova forma sociale, a cui parevano destinati e il Cinquecento e l'Italia, perdutasi in faccia alla strepitosa rovina di quel secolo meraviglioso, tacque interamente ne' secoli che successero, de' quali non fu neppure la gloria d'essere passati attraverso la crisi più profonda di due civiltà prodigiose in conflitto fra loro, ed ai quali non appartiene neppur il vanto d'aver lottato e perduto. E se tra le eccelse virtù e la profonda depravazione del secolo di Benvenuto e di Michelangelo tutto era forza e combattimento; dopo d'allora tutto fu rilassamento e abbandono. Surse, è vero, la smania dell'indagine; ma non s'alzò bella e raggiante la sintesi della rivelazione. Surse la petulanza de' cento dubbii: ma non brillò serena e composta la sapienza del cuore.

E l'*arte* e il *pensiero*, che vivono insieme finchè si nutrono insieme di speranza e d'amore, si trovarono anch'essi divisi. Il pensiero si concentrò indispettito sotto il peso d'un'ingiusta esclusione e d'una crudele dimenticanza. L'arte invece,

fu smaniosa di bellezza e non bella; fu petulante e non dignitosa, com'è bello, soave e dignitoso l'amore. Perocchè l'arte e l'amore sono anch'essi due fiori, che sorgono e si sorridono a vicenda, e vicendevolmente si abbandonano e muoiono. Sono anzi fiori sbucciati da un medesimo stelo; un verme solo li fa piegare; un raggio e un'onda risorgere.

Se fu pertanto contemporanea la caduta dell'arte alla caduta del popolo italiano e allo strozzamento della sua nazionalità per l'opera iniqua delle due spade alleate, quella di Clemente VII e di Carlo V, rappresentanti gli eterni nemici d'Italia, il sacerdozio e l'impero; se dal sepolcro di tanti dolori e di tante vergogne esce finalmente raggiante di nuova vita questo popolo colla coscienza della sua forza e del suo diritto; l'arte destinata a tradurre il pensiero in azione sta per risorgere anch'essa a quella esistenza, a cui ha diritto, ispirandosi non solo alle splendide e sapienti tradizioni del passato, ma alle vergini speranze di un più glorioso avvenire.

A lei si schiudono innanzi *un nuovo cielo e una nuova terra*, assiste cioè ad una grande trasformazione religiosa e sociale in questo sacro suolo, di cui ogni zolla chiude il cuore di un grande, che diede alla filosofia della ragione Pomponio Leto, Pomponaccio, Telesio, Campanella, e massimo tra loro Giordano Bruno, e alla filosofia sociale Dante Alighieri, il padre della rigenerazione italiana sulla base del laicato. L'arte è quindi chiamata a ribattezzare il popolo nella fede di Dio

e nella dignità della coscienza individuale, nella fede della virtù e del dovere, dell' annegazione e del sagrifizio, nell'amore della concordia, della fratellanza, della benevolenza e della giustizia universale, affinchè sorga una quarta volta da questo popolo rigenerato politicamente e moralmente una nazione civile, l' Italia degl' Italiani, UNA, LIBERA e GRANDE. Questa, o Signori, è la nuova missione dell'arte, e in questa missione sta tutto il secreto del suo avvenire.

NOTE.

(1) Vittore Carpaccio nacque, secondo le maggiori e più autorevoli testimonianze, in Capodistria. Se però è certa la città ove nacque, non è così dell'epoca e della vita di lui; onde possiam dire di questo pittore che la storia biografica trovasi tutta racchiusa nelle opere sue, splendido ornamento ed espressione della più antica scuola pittorica veneziana. In nessuno, infatti, manifestossi maggiormente l'indole dell'arte veneta, già affrancata dalle tristi ispirazioni bisantine, quanto in Vittore Carpaccio. Nata cotesta arte nobilissima nel secolo XV, e alimentata dalle pure concezioni della cristiana poesia e dell'entusiasmo patriotico, vestì dapprima il carattere della leggenda, che come il mito nell'antichità, era l'espressione più naturale del genio poetico, e la forma più rispondente alla popolare intelligenza. In Venezia ogni tempio, ogni monastero, ogni monumento religioso e nazionale nasceva col suo ciclo di leggende, le

quali riunivano il senso profondo della poesia italiana e germanica al magico incanto delle più splendide creazioni dell'orientale immaginazione. Sviluppatasi in appresso sotto la triplice efficacia della scuola altamente italiana di Giotto e de' suoi seguaci, della mistica scuola dell'Umbria per via di Gentile da Fabriano e di quella occidentale o ponentina, piena d'originalità, di giovinezza e di vita; essa, in mezzo all'influenza continuata dello stile orientale, e alla lotta dell'elemento pagano, che allora trionfava nell'Italia settentrionale, seppe pel volgere di quasi un secolo raggirarsi sempre nella cerchia delle tradizioni religiose e delle ispirazioni di una patria, che dal fondo della laguna era già divenuta centro dei commerci europei, e avea gloriosamente acquistato il secondo primato italiano nel Mediterraneo. Per lo che, grazie il suggello religioso e nazionale, che la pubblica opinione aveva improntato sulla pittura, quest'arte ricevette in allora uno sviluppo grandioso più che in qualunque altra scuola italiana, senza eccettuare nemmeno quella di Firenze. A questo secolo religioso-mistico e insieme sociale-patriotico, di cui nella pittura veneta antica Giambellino è salutato a principe, appartengono specialmente la scuola solitaria dei Vivarini, Cima da Conegliano, Basaiti e l' istriano Carpaccio. Mentre Giambellino accomodava i soggetti alla sua devota natura, provvedendo le precipue chiese e le pie famiglie patrizie d'immagini della Vergine e del Bambino celeste; mentre il ridente pennello di Cima da Conegliano e il malinconico del Basaiti prediligevano i tipi del

Nuovo Testamento; Vittore Carpaccio applicava con più larghezza l'ingegno ad abbracciare interi cicli storico-leggendarii, i quali tengono nella pittura quel posto, che l'epopea nella poesia, Omero ed Esiodo nella greca letteratura.

Tra le epopee leggendarie di lui entra innanzi per isquisito artifizio di storica composizione quella di sant'Orsola e delle sue undicimila Vergini consorelle nel martirio. Codesta leggenda della santa eroina di Bretagna è ritratta in otto grandi scompartimenti, i quali possono dirsi altrettanti canti di una magnifica epopea, splendido ornamento di ricche pareti della veneta Accademia di belle arti. Questo lavoro che costò al Carpaccio tre anni di studi e di fatiche, gli fu alluogato da una di quelle corporazioni d'uomini, che come dice il Carrer, accolti insieme da qualche sentimento di religiosa e civile fraternità, amavano di avere nei luoghi destinati a consacrare le loro riunioni, ricche ed eloquenti immagini di mirabili avvenimenti. — Ampia è la scena che ne si apre davanti, e per poco non dico egli è un mondo che a sè ne invita: così varie e copiose sono le prospettive della natura, gli accidenti della vita, i moti dell'animo rappresentati. Qui dentro magnificenza di templi e di regali edifizii, fuga di colonnati, sotto cui si diportano valletti e lancieri; ampie balaustrate e ringhiere, di dove la curiosità riguarda irrequieta o malignamente nota e discorre; per l'aule dorate tappeti ricchissimi ed addobbi di ogni maniera, e al di fuori navi che arrivano a piene vele, moltitudine di popolo che

accorre impaziente e si rimescola per le vie, e da lunge l'azzurro degradante del firmamento, e con più spesse e cupe ombre la verdezza del mare. Quinci ambasciatori che giungono da lontane contrade, il re Bretone che si ristringe a colloquio colla figliuola, ed essa che con atto di mirabile ingenuità sta noverando sulle dita que' patti, onde render credibile le sue nozze col giovin pagano; quindi l'accettar di quei patti, ov'è chi ha gli occhi e la mente raccolti nella scrittura, e chi con aspetto di contenta superiorità viene dettando. Altrove la faccenda dell'arredare la flotta pel gran tragitto, non volendo la Santa Vergine andarne allo sposo, che prima visitato non abbia in Roma le reliquie dei martiri, forse per affratellarsi anche in vita a coloro, cui deve essere compagna nel fine. E però una religiosa processione, ove eminente si mostra Castel Sant'Angelo, e il Pontefice uscito ad incontrare l'inclita peregrina, e mitre frammischiate a vessilli, e croci ad ombrelle, e largo corteo di popolo salmeggiante. Ma lo scomparto che desta maggior senso di religiosa emozione, si è quello raffigurante sant'Orsola nel colmo della gioventù e della bellezza, che sfiora vergini sonni su preziosi guanciali protetti da ampli e ricchissimi cortinaggi, ove ti è dato vedere quella faccia innocente atteggiantesi ad un celeste sorriso, allorchè riceve in sogno il vaticinio del suo prossimo martirio. Chiude la fantastica leggenda la rappresentazione del martirio, la devota pompa dei funerali e la glorificazione della Santa circondata dalle sue compagne vergini e martiri. E chi dopo

aver veduto tutto questo non terrà fede a quanto narra lo Zanetti, il quale se ne stava alcuna volta inosservato nella confraternita di sant'Orsola, e vedeva alcune buone persone dopo una breve preghiera, anzi spesso nella preghiera medesima, rivolgere gli occhi a codesti dipinti, e restare sospesi la mente ed il volto, su cui leggevasi l'interno movimento che provavano? Era questa l'arte del quattrocento, che ragionava così potentemente all'intelletto ed al cuore. Gli artisti d'allora ispirati dal sentimento della religione e della patria, sentivano quanto volevano esprimere, nè erano ipocriti i loro affetti, nè venali i loro intendimenti. Studiavano essi la natura non già per servilmente imitarla, ma per trarne la sublime semplicità e la scienza del tipo, senza cui l'arte si rimane misera intuizione della natura individua, non mai rappresentazione dell'affetto e dell'idea.

La mutata destinazione di questo grandioso componimento mistico-religioso, e particolarmente le mutate condizioni delle nostre anime più pensanti che credenti, sono ora d'impedimento a ricevere le stesse impressioni, che ritraeva il popolo del quattrocento dall'arte visibile della pittura; quel popolo che tutto pareva intendere, in tutto fermarsi, in tutto mostrare sentimenti conformi a ciò che gli veniva rappresentato. Alcuni lavori leggendarii del Carpaccio conservansi tuttavia nel luogo della primitiva loro destinazione; tra cui quelli di san Girolamo e di san Giorgio, che abbelliscono le pareti della scuola di san Giorgio e sant'Antonio, ove questo artista dipinse in concorrenza con

Giambellino, e non fu vinto. Alla vista della storia di san Girolamo, concittadino del Carpaccio, ti pare di essere trasportato in quelle lande deserte della Palestina e della Tebaide, in cui appena fiorisce l'isopo; e tutta ti si raffigura la vita e il costume idealizzato degli anacoreti. Nell'ultimo dei tre scomparti, il quale raccoglie le poetiche e cristiane tradizioni del più dotto solitario dell'eremo, ti senti vivamente commosso nel rimirare un drappello di vegliardi, che pregano pace allo smunto frale di un uomo, a cui i digiuni, le veglie, gli antri di Betlemme e il sasso picchiante bastarono appena a distorre il pensiero dalle aule romane, e a domare nel bollente animo gl'istinti della riottosa natura. Ma la faccia scarna e rugosa di quel santo, trasfigurato dal sentimento religioso, brilla ancora di un sorriso di speranza, onde l'anima abbandonando il terreno suo carcere poggiava in cielo a cogliere la palma della lotta lungamente durata contro l'idra delle ribelli passioni. Pochi varrebbero a ritrarre più artisticamente della penna dell'Autore *della poesia cristiana e delle sue forme* la leggenda di san Giorgio, che essendo di un fare più cavalleresco, dovea meglio attemperarsi alla feconda fantasia del pittore. Nel primo scomparto ei rappresenta il paladino di Cristo in atto d'immergere la lancia nella gola di quel drago dalle ali puntute, che infestava la città di Berito, affrancando la pagana regina, che nuova Andromeda sta legata allo scoglio. Nel secondo, san Giorgio trascinasi dietro il trofeo sanguinoso della vittoria, mentre il re e la figlia sua riconoscenti gli muovono

incontro circondati da numeroso corteo: ma posato è l'atteggiamento del vincitore, che sa nella cristiana moderazione riposare la forza, e la vittoria procedere dal Dio degli eserciti. Nel terzo la vergine regina è la protagonista dell'azione: recasi ella col padre suo, la famiglia e gran parte della città a farsi cristiana; e il battesimo è ministrato dal generoso liberatore. Per un processo che rivela una squisita intelligenza dell'arte, la vergine è più bella in questa ultima scena che nelle altre due; il volume della capigliatura, in luogo d'essere rannodato, discende in lunghe treccie per gli omeri; e dal movere degli occhi onesto e tardo, e dalle mosse di tutta la persona è manifesto che sta per divenire cristiana, e risorgere a vita novella. — Certo l' egregio pittore, che in questi ultimi anni sì amorosamente condusse il gran quadro del martirio di san Giorgio, precipuo ornamento del duomo di Pirano, venne qui ad ispirarsi per creare quel tipo dell'eroe cristiano, che nella sua epopea mirabilmente risplende. Imperciocchè pochi meglio dei trecentisti e dei quattrocentisti, tra cui in principal modo i pittori fiorentini, i sanesi, gli umbri, e fra gli antichi veneti il Carpaccio, intesero lo squisito magistero dell'arte, che proponsi a soggetto il simbolo e la parola religiosa; sebbene talvolta fallisca loro la eleganza e la correttezza della forma, e in ciò sieno a gran segno superati dai cinquecentisti.

Altro lavoro di feconda immaginativa, tuttochè inferiore ai ricordati per composizione poetica, per isviluppo pittorico e per minori dimensioni, si è il

quadro rappresentante la leggenda della legione martirizzata, che in antico ornava la chiesa di sant'Antonino, ed ora le sale della Pinacoteca accademica accanto a quelli di sant'Orsola. La moltiplicità degli oggetti affatica a prima giunta l'occhio dell'osservatore. Chi non conosce tra i meravigliosi racconti leggendarii l'eccidio della legione tebana dei diecimila, i quali soggiacquero al martirio più presto che combattere contro i proprii fratelli? Ivi rimiri foggie stranissime dei più crudeli supplizii, e l'imperatore impassibile che minaccia il capo dell'invitta coorte; e Maurizio che risponde fidente in Dio e nel prossimo trionfo della perseguitata religione, e gli angeli che discendono per sollevare al cielo le anime dei prodi credenti; e da lontano la loro glorificazione. Altra epopea di largo concepimento era quella che condusse per la Confraternita di santo Stefano, la quale raffigurava in varii scomparti la storia del primo dei martiri. Il migliore di essi orna di presente le pareti della più ricca Pinacoteca del mondo, quella del Louvre; gli altri andarono divisi tra compratori di diverse nazioni.

Tra i soggetti biblico-religiosi trattati dal pennello del Carpaccio va per le bocche degli intelligenti lodatissima la Presentazione di Cristo, in cui il santo vecchio Simeone dischiude l'animo letiziante ad un cantico solenne, che viene accompagnato dalle musiche note di alcuni angioletti. Nessuno meglio dell'ingegno altamente poetico del Carrer valse a ritrarre le mosse e l'espressione di questo quadro veramente raffaellesco, che

stava altra volta in san Giobbe, ed ora è anch'esso ornamento della veneziana Accademia. — Chi è, dice egli, quella donna, che con atto di modesta curiosità alquanto dolcemente si ripiega sul collo a guardare, e succede prima alla Vergine? Ella è pure la stessa, che può vedersi con aspetto di più gioconda bellezza fra il celeste tripudio delle undicimila; con questo però ch'ivi la chioma scorrente in morbide anella accarezza la guancia freschissima, qui severamente raccolta dopo l'orecchio, come ancora partecipe alla penitenza del mondo. E vorrei consideraste tre putti, dei quali uno soffia entro la storta, l'altro passeggia coll'arco sopra il violino, il terzo, nel mezzo, è intento ad accordare un liuto. In quest'ultimo la pittura è sì prossima al naturale, che i risguardanti per poco non credono dover udire fra breve anche il suono. Inesprimibile dolcezza è in tutto l'atto di questo puttino, che accompagna con l'occhio l'opera della mano. Ma qual dolce suono darà quella mano, non dirò di fanciullo, sì d'angelo, come abbia finito l'accordatura? Vorrà anch'egli ne' suoi più dolci anni accompagnarsi al cantico di Simeone, che anela a lasciare la vita veggendo compiute le profezie e nato quel Cristo, che era desiderio di tutte le genti.

Non vogliamo passare sotto silenzio altri lavori del Carpaccio dello stesso genere, ma meno lodati, come l'incontro di Gioachino con Anna rappresentati nel più soave e casto atteggiamento, e nella maggiore espressione della coniugale tenerezza. Anch'esso trovasi nella veneta Accademia, che diven-

ne nei trambusti civili depositaria e conservatrice delle più splendide produzioni del nostro pittore, ora studiato con amore crescente da un'eletta gioventù, che va fra noi preparando l'avvenire dell'arte. È degno pure di lode un altro quadro esistente nella galleria di Brera a Milano, in cui la Vergine è dipinta in atto di ascendere soletta gli scaglioni del tempio, a cui dato avrebbe maggior sacerdote: concetto nobilissimo, che fu riprodotto in pittura analoga dal Cadorino. Un' altra tavola coll'anno 1514 ottimamente condotta orna l'ara massima della chiesa di san Vitale eretta dal doge Vitale Faliero, la quale figura la Vergine nell'alto, ed al piano il Santo titolare e varii altri comprensori nel più animato colloquio con un angelo che suona, figure notabili per carattere e per atteggiamenti. Ivi pure una prospettiva architettonica nel campo del quadro, che è come il teatro della composizione, serve alla simmetria del complesso, ed armonizza perfettamente col centro, ove signoreggia san Vitale in groppa ad un bianco cavallo. In questo rispetto educato il Carpaccio alla scuola del Malatini, fu degno emulo dei pittori fiorentiui del cinquecento; anzi le sue prospettive campestri ed architettoniche tengono un fare più grandioso e variato.

Il Lanzi ricorda con molta lode una tavola, che abbelliva l'altar maggiore della patria del pittore, cui egli dà il nome di Carpaccio il Seniore, per distinguerlo da Benedetto figlio o nipote di Vittore, di cui pure esiste in Capodistria una Coronazione della Vergine e un quadro del Nome di Gesù. Nel

fondo del dipinto siede in trono maestosissimo la Madonna col divino infante ritto sulle ginocchia; e fan loro corona, disposti sopra tre gradini, sei dei più venerati protettori del luogo, variati egregiamente nei vestiti e negli atti, ed alcuni angioletti che suonano, e con certa puerile semplicità guardano insieme lo spettatore, e lieti paion chiedere che gioiscano con loro. Conduce al trono un colonnato lungo, ben inteso, ben degradato, che una volta era unito a un bel colonnato di pietra, il quale partivasi dalla tavola, e distendevasi in fuori per la cappella, formando all'occhio un inganno ed un quasi incanto di prospettiva, che poi si tolse quando ne furono rimosse le colonne di pietra per aggrandire la tribuna. È a dolere che questo lavoro, così favorevolmente giudicato dal Lanzi, confinato poscia in un angolo della cattedrale per l'incuria ed ignoranza dei tempi, sia stato non ha molto da mediocre pennello ritocco con iscapito di sua originale bellezza, e non ne sia stato commessa la cura gelosa e sapiente a chi ne avesse saputo conservar meglio il carattere, e fosse stato più degno interprete ed imitatore dello stile degli antichi quattrocentisti. Tre anni dopo, cioè nel 1519, dipinse un soggetto analogo per la chiesa di san Francesco di Pirano, ove passò qualche tempo della sua vita ritemprando l'ingegno e riconfortandosi a quell'aere così mite e purissimo della mia patria, a quel sorriso interminabile dell'Adriatico, a quei colli coperti di vigneti e di olivi, che fanno mirabile contrasto coll'azzurro del mare. Questa tavola, in istato tuttora di buona conservazione, rap-

presenta Nostra Donna adagiata sotto un baldacchino col divino infante sulle ginocchia. Notabili per varietà di mosse e di atteggiamenti veggonsi a diritta s. Pietro apostolo, san Francesco d'Assisi e Lodovico, e a manca il taumaturgo di Padova, Chiara d'Assisi e quel santo re di Francia, che sotto le mura di Tunisi nell'ultima crociata spirava col coraggio di un eroe e colla rassegnazione di un martire. Sugli scaglioni del trono della Vergine stanno seduti due bellissimi putti con cetra in mano, l'uno dei quali suona e sembra per così dire rapito in dolce estasi dall'armonia; l'altro accorda lo strumento con tanta grazia ed attenzione, che è veramente un incanto.

Per tacere di altri lavori del Carpaccio che vennero a lui falsamente attribuiti, come i dipinti dell'ancona nella chiesa di san Giovanni in Bragora, e la gran tavola per l'altare dei Milanesi nel tempio di santa Maria gloriosa dei Frari; o di quelli che andarono perduti, come la tavola di san Cristoforo dipinta in santa Fosca per commissione del Senato; o di quelli che una critica più diligente potrebbe a lui forse rivendicare, come qualche pittura della cappella di san Tarasio martire e santo Zaccaria; accenneremo di passata l'ancona condotta a molti scomparti, che decora l'altare di san Vincenzo nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo, ove quarantasei pittori, in gran parte veneti, deposero le più stupende prove del loro ingegno. Tra le lodate produzioni del Carpaccio vi ha pure un ritratto che fece di sè con la data del 1522, conservato nella Pinacoteca Giu-

stiniani alle Zattere; una sant'Orsola nell'atto di prendere commiato da suo padre, che vedevasi anni fa nella ricca pinacoteca del palazzo Manfrin in Venezia; l' ordinazione al sacerdozio di santo Stefano e di altri diaconi, che trovasi nel museo di Berlino; alcuni affreschi tratti dalla storia di Gesù Cristo nella chiesa di san Giorgio degli Schiavoni in Venezia; un affresco rappresentante tre putti che suonano nella chiesa degli Eremitani in Padova, ove pur trovasi del Carpaccio una tavola presso la nobile famiglia Capodilista-Dottori. Il Ridolfi ricorda eziandio una tavola coi santi Andrea, Girolamo e Martino a san Giovanni in Bragora, un quadro rappresentante Maria Vergine e san Simeone e Santi dipinto per l'illustre medico Viviano Viviani; una tavola coi santi Pietro e Paolo, di cui avvi memoria nei libri del Monastero di san Giorgio Maggiore; una storia di san Giovanni Battista alla Carità; un'altra in più scomparti della vita di Maria Vergine; la nascita di Maria e sant'Antonio di Padova dipinti per la scuola dei Pistori; un'Incoronazione di Maria Vergine per l'officio dei Tessitori; un quadro colla data del 1479 raffigurante il doge Giovanni Mocenigo innanzi la Vergine e i santi Giovanni Battista e Cristoforo; una tavola con tre santi nella villa di Spinea; altra in Pieve di Cadore con Maria Vergine e i santi Tommaso, Dionisio, Rocco e Sebastiano colla data del 1518. Saremmo infiniti se volessimo annoverare altri lavori che sono a lui attribuiti: diremo invece che i principali meritarono di essere intagliati dal Dal-Pian a tinta nera e dal Sasso, e di entrare nelle

incisioni della Pinacoteca di Milano e di quella dell'Accademia di Venezia.

La fama del Carpaccio, che fu a' suoi tempi grandissima, procacciatasi particolarmente come pittore storico leggendario, gli aperse le ampie sale di quel temuto consesso, ch'ebbe il nome di senato di principi, come il romano aveva in antico meritato quello di senato dei numi. Ivi accompagnato ai più celebri pittori contemporanei effigiò con fare più largo e più splendido dell'ordinario una grande storia di quel popolo di mercanti, il quale mandava le proprie figlie a nozze reali, di quella Venezia,

Del senno uman la più longeva figlia,

ch'emporio di tutto l'Oriente e anello di questo coll'Occidente, spiegava le gloriose sue vele in tutti i mari del cognito mondo. Quanto non è a dolere che nel terzo incendio del 1577 restassero preda del fuoco le due sale del maggior Consiglio e dello Scrutinio, e con esse andassero distrutti tanti capi d'opera de' migliori pennelli del quattrocento e del cinquecento, come quelli dei Vivarini, del Pisanello, del Guariento, del Carpaccio, dei Bellini, di Tiziano, del Sebastiani e di quel medesimo Gentile da Fabriano, che ivi aveva dipinto la battaglia navale accaduta, giusta la tradizione, tra la flotta della Repubblica e quella di Federico Barbarossa! La perdita gravissima è appena compensata dalle mirabili tele, su cui poscia tradussero concetti altissimi di religione, di libertà e di patria gl'immortali pennelli di Paolo, di Tintoretto e di Palma, e pei quali Venezia, spogliata della sua gran-

dezza politica e commerciale, qui mostra tuttavia un riflesso del suo artistico splendore.

Più sopra dicemmo, che in nessun pittore del quattrocento manifestossi quanto in Carpaccio più aperta l'indole dell'arte veneta, la quale nella regina dell'Adriatico aveva continue occasioni a generose inspirazioni nell'idea, e a svariate imitazioni nella forma e negli accessorii. Donde, infatti, trasse il nostro artista quello sfoggio e splendore di bizzarri abbigliamenti, di fregi, di arredi, d'architetture, di paesaggi; quella varietà di volti, di attitudini e di figure, che sembrano, per così dire, formicolare ne' suoi quadri? Chi viveva a Venezia, gremita di popolo operoso e felice, in quei tempi della veneziana grandezza, in una città che arricchivasi di dì in dì colla conquista e col commercio dei prodotti naturali e delle spoglie artistiche dell'Oriente, che aveva dinanzi agli occhi tante foggie peregrine d'abiti e di costumi diversi; non poteva a meno di non rimanerne fortemente impressionato, e di non ritrarre nelle sue tavole quelle placide marine co' suoi rosati tramonti, quella cinta gigantesca di Alpi che le fanno corona, quella pompa di vestimenti romano-bisantini, quelle profuse bellezze di arredi e di mercantile costume; in breve tutta la vita del popolo veneto de' suoi tempi colle più splendide varietà, col suo più ricco sviluppo. Di che tengono fede alcuni quadri del suo contemporaneo Gentile Bellini, come la storia della Croce e della predicazione di s. Marco, del suo discepolo Lazzaro Sebastiani, e del medesimo Carpaccio nelle tavole ricordate, e special-

mente in quella Purificazione, in cui il santo uomo Simeone, conforme al gusto dominante, che sagrificava al diletto dei sensi il costume ed i tempi, è coperto coll'ampio paludamento del vescovo cristiano, e i due ministri laterali colle vesti cardinalizie; nella storia dei diecimila martiri crocifissi, in cui avvi tanta copia di figure, d'alberi e d'animali e di cento altre cose condotte tutte con infinita diligenza; e nel dipinto storico-locale che or trovasi nella pinacoteca accademica, e altre volte nella Confraternita di san Giovanni, raffigurante il Patriarca di Grado, che libera un indemoniato col ministero della Croce. Questo quadro è pure notabile per la prospettiva architettonica dell'antico ponte di Rivoalto, ch'era un artifizioso congegno di tavole, cinto da botteghe, e chiuso da cancelli pel passaggio delle grosse barche, come fu esso ricostrutto nel 1480 dopo la sua rovina cagionata dal popolo ivi accalcatosi per vedere a transitare la bella sposa del marchese di Ferrara. E riferendoci noi, usi a vedere nella pietra la gran mole architettonica del Da-Ponte, a quel povero ponte di allora, ci tornano alla memoria i ficulnei penati di Roma, quando il Giove dei conquistatori del mondo avventava le folgori di sotto i vimini di povera capannetta foggiata ad altare. Ma intorno a quei poveri altari dimoravano le più belle virtù guerresche e civili; e del pari vedevi far corteggio a quel ponte, in apparenza sì povero, l'abbondanza e la vita di una grande e ricca metropoli. E le gondole non erano ancora cangiate in feretri, ove la voluttà mollemente adagiata sembra avere continui

ricordi dell'alta notte che preme e circonda ogni nostro diletto; ma dipinte a colori varii e vivaci, aperte all' aria e alla luce, e adorne di frange e ghirlande, e con ragione quando ogni giorno poteva chiamarsi festivo. E non so se altri abbia badato a que' barcaiuoli, che al nero color della faccia, al breve e scollacciato vestire, alla bianca gemma pendente all' orecchio si palesano nati sotto sole inclemente, e qua venuti per ristorarsi a più mite cielo, se avervi potesse ristoro alla servitù.

Giunti a tal punto, mentre per più copiose notizie rimandiamo al Vasari, al Lanzi, al Ridolfi e allo Zanetti, chiudiamo questi cenni sul Carpaccio ringraziando il nostro secolo del redivivo amore per questa antica gloria della veneta pittura, e congratulandoci con l'Atene dell'Istria, che può andar lieta di avergli dato i natali, e se non l'artistica educazione, ispirato certo col sorriso del suo cielo e coll' incanto della sua circostante natura il primo sentimento del bello. Competitore dei due Bellini e dell' ultimo Vivarini, maestro di Lazzaro Sebastiani e del Mansueti, possedette ingegno vasto quanto altri dell' età sua, dovizia e varietà di fantasia nell' immaginare ed eseguire nuove e vaste composizioni, correzione di disegno, forza di chiaroscuro, scienza della prospettiva lineare, in che fu emulo dei fiorentini pittori del cinquecento: accompagnando tutto questo alla semplicità, innocenza e verità delle antiche concezioni. Se la sua prima maniera pecca di secchezza, egli cogli anni andò grado grado rammorbidendo lo stile, e adottò un fare più largo e più splendido, rimanendo solo

minore al Giambellino e a Cima da Conegliano nella vivacità del colorito. Non fu ultima delle sue glorie e delle consolazioni della sua vita il vedersi alluogate le pareti del palazzo ducale; onore a cui allora era solo secondo il dipingere per le confraternite, generosi mecenati del secolo decimoquinto. Nato nel 1450, pervenne a tale vecchiezza (1525) da poter conoscere non solo, ma potentemente influire sul proteiforme ingegno del Vecellio, e morì, al dire de' suoi biografi, con gran dolore del popolo, onde aveva per tanti anni coll'arte del bello visibile educato il sentimento religioso e nazionale. Vittore Carpaccio chiude l'eletta schiera de' veneti pittori, che restarono fedeli alle massime antiche e alla nuova poesia dell'arte cristiana.

(2) Al nostro tempo, il trionfo della scienza pareggia quello delle armi. E siccome il principio va innanzi al fatto, così alle grandi lotte guerriere sostenute dai nostri padri, a queste di cui siamo testimoni e parte noi stessi, nè sono finite ancora, abbiamo veduto precedere la lotta del pensiero. Il secolo, che già corse più della metà del suo cammino, ereditò le maggiori conquiste che finora abbia vedute il mondo: tanto più grandi, in quanto esse sono conquiste di principii. E a noi, che ora possiamo dire di gustarne i primi frutti, a noi tocca di conservarli e di applicarli. Dal genio di Washington fu consacrato il principio della nazionale indipendenza, dal 1789 la libertà e il diritto dell'uomo, da Napoleone la forza legale e la popolare: come, già prima, l'indipendenza e l'emanci-

pazione del pensiero, il diritto della scienza e la vita spontanea dell' intelletto erano stati inaugurati da Bacone, da Cartesio, da Galileo. In mezzo a codesto libero agitarsi delle scienze, onde vennero tanti e così meravigliosi portenti dell'intelligenza e dell'industria, come mai poteva restare inceppato e oppresso quell' altro elemento della civiltà umana, l'arte? — Di qui gli sforzi rinnovati dalle menti a scrutare ragioni d'estetica e di letteratura; di qui la rivolta audace e schernitrice contro il passato; poi un' affettata, e, direi, riflessiva noncuranza de' grandi esempi antichi, per rifare, creare un' arte e una letteratura, che si dovessero dir nostre e moderne al par della scienza. Si potranno giudicare queste ardite prove; ma rinnegarne i frutti, ripudiare i beneficii dell' intelletto e dell'amore degli uomini, non più. Al di sopra di questa guerra, per cui l'Italia s'accampa alla sua volta, s'agita pur anche un'altra guerra d'interessi morali; eppure noi medesimi non sappiamo ancora, nè possiam dire il perchè di questo bisogno d'un vero e di un bello, che sembrano discostarsi ognor più e addentrarsi nel cielo. Ma negare che siffatto bisogno ci sia, che l' arte e la scienza del passato più non ci bastino, è impossibile: l' umanità prosegue la sua via fra la gloria de' suoi forti dolori, e la speranza immortale di riposarsi nella verità.

Il genio dell'antichità — altri lo ha già riconosciuto e dimostrato — fu quello che ringiovanito, o piuttosto rinnovato dall'idea cristiana, salvò il mondo moderno. Sulla terra predestinata d' Oriente,

nel mistero dei riti e degl'idiomi dell'India, in quelle regioni, ove tante gigantesche rovine sono sparse, e par che segni ciascuna la sepoltura di un impero; del pari che sulle venerate ed eloquenti reliquie in cui vivono tuttavia la Grecia e Roma; fin per entro alle nebbie del settentrione, ond'erano scesi i distruggitori del mondo antico, noi vediamo risplendere quel solco di luce, che avvivò il pensiero della moderna civiltà. Mentre si rigenerarono, dopo la barbarie, quasi a un tempo, tutte le forze della vita sociale, nelle costituzioni e nei diritti, nel costume e nella fede, lo spirito umano conobbe le nuove sorti; e a queste s'inspirarono la scienza e l'arte, i due grandi elementi dell'intiera vita de' popoli. Esse congiunsero, inconsapevoli forse, ad un solo e medesimo fine l'opera loro: onde fu detto, e a ragione, che fecero altrettanto e più ancora per la emancipazione de' popoli che non abbiano fatto i costumi, le leggi e la politica. Così lo spirito umano fu il custode delle antiche tradizioni; le quali, racchiuse ne' volumi immortali di altri tempi, rimasero come protesta di un mondo che non era più, e non poteva del tutto morire.

Le grandi idee della libertà e del diritto umano, fatte sacre dalla scienza, come quelle della verità e della bellezza, ispirazione continua dell'arte, fecero rivivere negli uomini la coscienza del libero sentimento. Pure questo crescere della civiltà e della libertà, nell'armonico consenso della scienza e dell'arte, fu opera di secoli. Nè poche ragioni dovevano ritardare e contrastare i loro benefici influssi: talvolta parve che lo stesso germe

di migliore educazione delle menti diventasse principio di nuova decadenza e di morte. Ma, come dentro di noi l'intelletto e la fede nella virtù non trionfano sulle tirannidi del senso se non dopo lungo e penoso contrasto; così, nei mutamenti della società, operati dalla scienza, nutrice della ragione, e dall'arte, educatrice del sentimento, noi vediamo avverarsi lunghe e terribili opposizioni. Mentre da una parte il diverso costume e le diverse stirpi, le franchigie e i privilegi di pochi, la naturale resistenza, le secolari ingiustizie facevano inciampo al trionfo de' nuovi diritti; dall'altra parte l'impazienza di chi prima si spinse sul cammino del sapere, l'agitazione stessa delle opinioni, l'urtarsi delle idee coi fatti e colle tradizioni, ritardavano all'animo quella calma, quel riposo in un principio, senza cui l'uomo non ha il sentimento di vivere nel vero e forse neppure di aspirarvi.

E questo valga ad accennare che l'arte, nella quale io comprendo tutto ciò ch'è manifestazione del sentimento umano — e però, come la letteratura, anche qualunque altra espressione del bello visibile — che l'arte, io dico, è nella sua importanza, ne' suoi rapporti colla verità, compagna inseparabile della scienza; come inseparabili sono nell'animo nostro e nella vita quelle tre sublimi aspirazioni, a cui bisogna credere perchè sono una necessità della nostra natura, il compimento e la destinazione ultima di ogni cosa creata, il vero, il bello, il buono. Dove codesti tre principii non fossero congiunti fra loro, non rispondessero alla triplice misteriosa facoltà dell'anima, la conoscenza,

il sentimento, il volere, bisognerebbe rifiutare la grandezza del nostro fine, rinnegare le invincibili tendenze dell'anima nostra, l'infinito e Dio. Ma no! Noi sentiamo e amiamo il *bello*, consapevoli per esso di una potenza e virtù invisibili, e che pur si rilevano sotto forme reali. La nostra mente s'innalza a considerare per tutti gli esseri la necessità di un fine, nel che appunto consiste la ragione e l'idea del *buono:* e così, a grado a grado, l'animo riesce ad appuntarsi nel *vero*; che indirizzandosi soltanto alla ragione, dispoglia le idee d'ogni forma e manifestazione sensibile, e si riduce e compendia in un tipo eterno ed immutabile, il quale è tuttora quella certa idea, in cui Raffaello trovò l'immagine delle sue Madonne; o per dirla col filosofo, l'idea elementare delle cose.

Sarebbe alto ed utile argomento l'indagare con quale riposta ma necessaria legge della ragione conduca e governi ogni opera, ogni sforzo dell'arte quel principio invisibile, immortale che si chiama la bellezza. Ma troppo grave e difficile è il problema; nè io so spiegare, benchè in me lo senta e lo creda, il perchè l'uomo che vive sì poco, che alla domane non è più, sappia creare delle cose eterne! perchè un sasso scolpito da lui, un volume ch'egli ha scritto, una fragile tela dipinta sorvivano a' secoli, agl'imperi, alle genti che disparvero dalla terra. Tutto ha fine, ma non l'idea ancor uttibile che è eternamente bella, come vera eternamente è una verità matematica. Questa idea è l'arte, per cui, cercando in ciò ch'è caduco l'immortale, l'uomo si sagrifica e muore. Questa è l'opera del-

l'artista, opera vivente e divina, che è superstite al suo creatore.

Un così alto concetto dell'arte io vorrei trasfuso nei giovani che ora si mettono per l'arduo sentiero: vorrei così, perchè un giorno l'opere loro, creazioni della mente, fossero come le conquiste della scienza non periture. Non diverso l'ebbero, nè ho tema d'essere smentito, que' sovrani ingegni, per cui l'Italia, colle sole glorie che non avevano potuto rapirle, costrinse all'ammirazione, all'invidia quelle genti medesime che la opprimevano. Basterà che fra i molti io ricordi il nome di uno de' più grandi, del Vinci. Apro un aureo volume de' tanti che a noi lasciò quell' acutissimo osservatore di tutte le forze della natura; e nel trattato in cui fissa le norme al pittore, perchè sieno invariabili come gli assiomi di una dottrina, io leggo: « La scienza non pasce di sogni i suoi investigatori; ma sempre sovra li primi veri e noti principii procede successivamente. » E poco appresso: Studia prima la scienza e poi la pratica nata da essa scienza: chè sempre, dove manca la ragione, suppliscono le grida: il che non accade nelle cose certe. » Quando in età provetta Leonardo dettava questo solenne consiglio, un altro grande, nel vigor degli anni, e già famoso s'appartava nella solitudine a meditare, a scrivere senz'altri compagni che la Bibbia e Dante. Ritornato fra gli uomini, egli dava loro il Davide e il Mosè.

Che se non a tutti coloro, cui accende il sincero sentimento dell'arte, può essere concesso — come a Leonardo, come a Michelangelo e ad altri

pochi, i quali furono insieme artisti e poeti, ed uomini di scienza — di vedere e di conoscere così addentro i segreti della natura e dell'intelletto, a tutti però è imposto, come debito sacro, di educare l'ingegno alle grandi, inesauste manifestazioni della natura e della storia; di interrogare il passato, perchè si sprigioni dalle sue ceneri quella scintilla, che sia animatrice di un'arte novella. O giovani, svolgete le pagine della storia di questa scienza che tanto si congiunge cogli artistici studii, che li inspira e li guida. Essa, di tutte le scienze la più educatrice per voi, vi darà l'amore della patria e l'amore della libertà; essa vi potrà dire che, dove la libertà non era in fiore, e quando la patria fu oppressa, cadde in servitù anche l'arte, divenne sterile e rozza, o si prostituì nella corruzione.

E in verità, se guardiamo indietro ai secoli remoti, i despoti dell'Oriente, regnanti sulle migliaia di servi, scavano colle braccia di una casta disprezzata le grotte d'Ellora, innalzano i sanguinosi altari di Jaggrenaut; e quei dell'Egitto raccolgono, come armenti, intere tribù di oppressi per coprire di un ammasso fastoso di macigno la tomba di un oppressore. In Roma, diseredata della sua libertà, noi vediamo sorgere il Colosseo, immensa fatica di schiavi, destinato a rosseggiar del sangue d'altri schiavi; e nelle città mancipie dell'Impero elevarsi le statue dorate dei peggiori tiranni alle paurose adorazioni de' cortigiani e dei vinti. Quest'arte, senza inspirazione, che opprime e non solleva, che può destar lo stupore ma non

l'affetto, non è l' opera del genio; e direi quasi, lo sforzo della materia, è l'inane conquista dell' orgoglio.

Nella contrada d'Europa, che prima sentì le aure di libertà, nella Grecia, dove un istinto di poesia aveva dato anima e vita a tutta la natura, dove i sapienti più antichi con misteriosa divinazione s'erano avvicinati alle fonti della pura verità, dove Omero aveva fatte immortali nel canto le tradizioni della gloria nazionale, l' arte si distaccò dalla terra, come la simbolica Psiche; ed aspirò, nella maraviglia della forma umana, al mistero dell'eterna bellezza. Allora colla libertà e col sentimento della comune patria, nacque l'arte vera; quella che nel culto delle cose sensibili seppe conservar sempre un non so che d'intelligente e di divino; come l'Olimpico Giove, a cui furono sacri il verso di Pindaro e lo scalpello di Fidia, e che teneva nella mano la catena d' oro che unisce la terra al cielo. Roma guerriera ebbe il culto, non il genio dell'arte: trionfatrice de'popoli, essa raccolse ne'suoi fori, ne'suoi templi i capolavori della Grecia vinta: ma di veramente grande e suo non ebbe che i monumenti del tempo della libertà; le stupende vie le quali condussero le sue legioni sino ai confini del mondo antico, e quei giganteschi acquedotti, ardimento romano, che noi moderni abbiam potuto imitare, non vincere.

Ma dalle lunghe e oscure lotte del paganesimo colla barbarie s' ingenerava un elemento di novella vita: era un potente respiro, un alito di libertà civile, e l'arte doveva esserne purificata. Se, nel primo svolgersi di questa sua nuova età, essa dimenticò la

terra per non fissare i suoi sguardi che nel cielo, se, nel severo ascetismo che la inspirava, smarrì la leggiadria delle forme (che è per l'arte una necessità), doveva però venire il tempo, in cui avrebbe trovata la sua via e la sua legge, indirizzandosi alla perfezione. Fu questa l'epoca più gagliarda dell'arte liberale: e cominciò quando le repubbliche italiane contarono fra i loro primi cittadini gli artisti; quando Firenze vide innalzarsi il campanile di Giotto e Santa Maria del Fiore; e Pisa le istoriate mura del suo Camposanto; quando Venezia gettò le fondamenta de' suoi mille palagi; e ogni città d' Italia ebbe una cattedrale o un palazzo del Comune, che sono anche oggidì testimonio e scuola delle arti nostre. Così si esplicò, così ebbe pienezza di vita il genio italiano, animato da questi due sacri principii, la fede e la patria.

Il secolo immortale di Leone X non mi appare se non come un perfezionamento della forma artistica già delineata al tempo de' Comuni: Raffaello ricongiunge l' arte alle splendide tradizioni della Grecia antica; ma, al tempo stesso, Michelangelo, mentre scolpisce i mausolei de' Medici, rinforza gli ultimi baluardi della libertà fiorentina, e piange sovr' essa. Fu allora che col trionfo di Carlo V, il gran distruggitore della nostra indipendenza, cominciò quella oppressione delle armi straniere, che doveva durare per tre secoli. E privi dell' atmosfera della libertà, gli artisti che vennero dopo, conservarono l'eredità de' precedenti maestri, senza averne l' inspirazione; e tutti i loro nomi impallidiscono al confronto de' pochi nomi di que' grandi. Dopo la servitù di quasi trecento anni,

l'Italia intravvede nel glorioso nome di un regno, ch'era una promessa, l'aurora del suo risorgimento. E il primo augurio dell'arte fu un ritorno alla purezza greca nelle squisite sculture del Canova: a quel tempo, col rinascere delle nostre, rinascevano le arti anche presso gli altri popoli d'Europa coi liberali ordini che s'andavano iniziando; e, prima che altrove, in Francia la libertà e la guerra avevano ritemprato all'antica semplicità il gusto lezioso di un secolo corrotto.

Ne' giorni a noi più vicini, l'Italia ebbe degni uomini che, sebbene dispersi qua e là, e sforzati ad attingere i concetti dell'arte a memorie, di cui non adombrasse il geloso straniero, proseguirono animosi le traccie dei nostri migliori. Ma già il tempo dell'aspettazione è finito: alla parola di un re soldato, al richiamo di un eroico guerrigliero, accorrono giovani artisti tra le file de' combattenti: più d' uno lascia la vita sul campo, più d' uno ne torna fregiato il petto col segno del valore. Questi che aiutarono colle armi la patria, che la vedono risorgere a giorni memorandi, come i giorni della nostra prima libertà, ma più belli e più gloriosi, questi sentono adesso, io ne vo certo, il dovere ch' essi hanno di coronare la grandezza dell'Italia coll'arte. Essi sono convinti che, dove nei nostri cuori quella gagliarda virtù che nacque dal concorde e fraterno volere, non s'aggiungano le virtù dell' ingegno per cui furono grandi i nostri antichi, questa patria non sarà degna del suo passato; e quei che verranno dopo di noi potran chiedere a che valga il risorgimento di un popolo. Ma

come l'opera della civiltà è benefica e incessante; così io non temo che questa luce che sorge ad illuminare il cielo italiano, s'offuschi un'altra volta. Nello strepito delle armi, nel pericolo della patria si rinfiamma la poesia, l'arte sublime e vera. Come non dev'essere ardito e vigoroso in coloro che hanno combattuto, che fecero tante prove di valore e di senno, il sentimento artistico e il pensiero creatore! Chi mai potrà trovare schermo all'impotenza nella scusa che il suo tempo non gli offra, a cimento dell'ingegno, stupendi esempi? Quelli che noi vedemmo somigliano ai giorni di un'età favolosa. I fatti a cui fu presente, o dei quali fu parte, saranno per il vero artista una sorgente di entusiasmo, di commozione, ch'egli con impazienza operosa saprà tradurre nei marmi e sulle tele.

E se, nei secoli che abbiam ricordati, l'Italia ebbe vanto delle sue molte artistiche scuole così tra loro diverse, e pur così splendide; verrà giorno che da queste diverse scuole uscirà un'arte, che avrà i pregi e le glorie di tutte. Come una la patria, una sarà l'arte italiana ».

Così il Carcano. L'autore dell'Angiola Maria e del Damiano appartenne a quella scuola italiana, che Edgardo Quinet chiamava *della sublime rassegnazione*, scuola ch'ebbe a capo Alessandro Manzoni, e a discepoli Silvio Pellico, Tommaso Grossi, Balbo, C. Cantù, Samuele Biava, Amilcare Mazzarella, Tullio Dandolo, e i filosofi Rosmini, Pestalozza e Ravizza, il simpatico autore della *Filosofia morale* e del *Curato di Campagna*. Questa scuola, detta pure neocattolica, o del nuovo

Cattolicismo, confacevasi ai tempi della dominazione domestica e straniera, a cui metteva paura l'arte civile inaugurata in Italia da Dante, continuata da Savonarola, Macchiavello, Michelangelo, figli del suo concetto religioso, politico ed artistico, e in epoca più a noi vicina da Alfieri, Parini, Ugo Foscolo, Giusti, Leopardi, Guerrazzi, Massimo d'Azeglio, Nicolini ed Aleardi, tutti più o meno espressione o manifestazione dell'idea del più italiano degli italiani scrittori, del divino Alighieri. Giulio Carcano, nel citato dicorso proferito nel 1860 all'Accademia di belle arti in Milano, si accosta come critico a quest' ultima teoria, che noi propugnammo dalla cattedra e negli scritti estetici pubblicati nei tempi anteriori e posteriori al 1848; e non ha guari il poeta Regaldi comentava questa teorica, che fu per il primo formulata da Dante, nella splendida prolusione, con cui apriva il suo corso plauditissimo di letteratura nell'Università di Cagliari. Non possiamo trattenerci dal riprodurre il seguente brano:

« ... Ufficio del *pennello* e dello *scalpello* non è soltanto il dilettare *colla imitazione della natura*, ma quello eziandio tutto civile di mantenere in riputazione le più leggiadre virtù dell'umano consorzio. I Greci, maestri in ogni nobile instituzione, onoravano di statua i loro eroi e gli atleti che dell'agone olimpico uscivano vincitori; nè altrimenti operarono i Latini. Fra le reliquie di Roma pagana, fra le ceneri e le lave di Pompei e d'Ercolano, e nei vasti musei s'incontrano i simulacri in bronzo e in marmo dedicati a coloro, che onorarono la patria col valore e colla sapienza.

Ne' tempi cristiani la pittura e la scultura, rilevandosi dall'obblivione in cui erano cadute irrompenti i Barbari, ci si fanno innanzi a guisa di sorelle cenobitiche, che assorte nelle visioni di Cristo, della Madonna e degli Apostoli, figurarono pie istorie ne' chiostri e nelle chiese. La pittura in ispecie per lungo tempo si mantenne arte ascetica, sicchè, oltre i sepolcri, levandosi nella patria celeste, alla più sincera sua origine, cercava un bello ideale superiore ai tipi di tutti i secoli e di tutte le genti, e traendo di lassù gl'incantevoli modelli delle Madonne e degli Angeli, studiava i modi più sicuri per presentarli alla contemplazione degli occhi e dell'intelletto. La pittura ascetica ebbe in Italia molti peregrini cultori, e sommo tra questi l'Angelico da Fiesole, che a darle più viva efficacia, alla santità dei subbietti accoppiava la santità della vita austeramente contemplativa.

Alcune fiate i nostri pittori si ricordarono di avere anche una patria terrena, in cui sono posti gli affetti domestici, e i diritti e i doveri dell'umano consorzio, e la raccomandavano piamente al cielo nelle opere dell'ingegno e della mano. Del che bello esempio ci viene offerto da Pietro di Fano, che nel palazzo del Comune di Siena effigiava l'incoronazione di Maria, e sotto il pregiato dipinto segnava due cari versi alla Vergine:

« Siati raccomandata
« La tua dritta e fedel città di Siena ».

La scoltura chiamata a ricordare gli estinti e a decorarne i sepolcri, se talvolta fu adulatrice, non di

rado eziandio, e più della pittura, illustrò la patria. Che se la scoltura mi empie di orrore ricordandomi il Cristo rizzato sul Carroccio, segnacolo di stragi fraterne nelle nostre pugne cittadine, ella mi conforta di poi ricordandomi il Cristo portato da laici e religiosi che, a grossi drappelli, con modi ed abiti di penitenti, andavano di paese in paese per quietare le discordie civili, e mandavano il grido, ripetuto dal Petrarca nella canzone all'Italia — *pace, pace, pace!* Ma chi la fece veramente arte civile fu Michelangelo, quando fremente di magnanima ira preparava in Firenze i marmorei monumenti alle tombe dei Medici e dei duchi di Urbino. Più che ad eternare que' principi, egli pensava all'Italia cadente e scolpendo le due statue — il *Crepuscolo* e la *Notte*, — faceva uscire dai marmi il lamento della patria e dell'arte che si sentivano morire. Lo scultore, non meno grande come poeta, tradusse il sublime suo concetto, facendo parlare dantescamente la *Notte:*

« M'è grato il sonno, e più l'esser di sasso,
» Infin che il danno e la vergogna dura:
» Non udir, non veder m'è gran ventura,
» Però non mi destar, deh parla basso »!

L'artista cittadino ben meritò l'avello dato alle sue ceneri nel tempio di Santa Croce, Panteon nazionale, in cui l'arte onorò i grandi italiani che coll'ingegno illustrarono, non che Italia — il mondo.

Nell'età nostra la pittura e la scoltura adempievano l'uffizio di sorelle *civili*, come altra volta quello di sorelle *cenobitiche*. Quando il Manzoni con gl'inni sacri

e il Pellico colle *Mie Prigioni* consigliarono i miti sensi del perdono e della rassegnazione, e Italia plaudente ai trionfi dell'arte pareva accettarne il consiglio cristiano, il Bartolini, comecchè d'indole impetuoso, rispose al concetto della letteratura ascetica colla statua in marmo *la Fiducia in Dio*, accolta con affetto universale. Ma poichè il Nicolini col *Giovanni da Procida* e coll'*Arnaldo*, — il Guerrazzi coll'*Assedio di Firenze*, — e il Giusti colle potenti *Satire* persuasero, che il quietismo religioso non bastava alla salute d'Italia, e destarono gl'impeti delle riscosse generose, allora il Vela associossi in Milano a quel severo concetto scolpendo nel marmo lo *Spartaco*, che frange le catene del servaggio. Lo *Spartaco*, infatti, fu quasi preludio in Milano delle cinque famose giornate, e l'artefice che ricordava la libertà degli Elvezi fra i quali nacque, abbandonò il soggiorno di Lombardia, che nella austriaca servitù cagionava i dolori di Spartaco in catene, e tramutò la sua sede nella libera Torino, a cui soggiunse decoro colla statua in marmo — *Balbo che medita*, e coll'altra, — *Il bersagliere che difende il patrio vessillo*, dono eloquente dei Milanesi all'esercito sardo.

L'arte ha in Italia il più cospicuo seggio, sicchè dalle più lontane regioni convengono gli studiosi del bello alle nostre scuole per interrogarne gl'invidiati monumenti, che un dì dal fortunato invasore fra i migliori trofei della vittoria furono trasportati in Parigi, ma poscia venivano in Italia renduti per l'energico zelo di Canova, l'incomparabile artefice ed oratore dell'arte. Ella, essendo molta e preziosa parte

del pensiero italiano, suole iniziare e dirigere ad onorata meta i più gravi nostri mutamenti religiosi e politici; per la qual cosa ben provvide re Carlo Alberto, che nel 1844 commise all'insigne pittore della Brianza, a Carlo Arienti, di ritrarre *Federico Barbarossa respinto da Alessandria*, eleggendo la pittura ad essere messaggera delle battaglie nazionali, ch'egli maturava nel segreto della sua mente.

Questo fatto, ricordando il gran tribuno *Cola di Rienzo*, che cinque secoli innanzi nel palazzo del Campidoglio con allegoriche pitture aveva ammonito il popolo romano, e preparatolo a politici rivolgimenti, questo fatto traeva a sè i plausi e le benedizioni di Cesare Balbo. In un esemplare del famoso libro: *Le Speranze d'Italia,* donato dall'illustre pubblicista al sommo dipintore, nel capo undecimo, sul margine della pagina, ove l'autore esorta e committitori e artisti ad eleggere soggetti patrii, io lessi scritte di suo pugno queste memorabili parole — « *Io qui desiderava, e non più! Il Re e l'Arienti lo fanno. E come! L'Italia li benedica tutti e due* ».

Chi di noi non plaudirebbe a quella tela istoriata dall'Arienti, che in Torino adorna un'ampia parete del regale palazzo? In essa è rappresentata nel mille cento e sessantaquattro la città d'Alessandria, che soltanto contava sei anni di vita, e, sì giovane, già forte, come l'Ercole delle età eroiche, era formidabile ai nemici d'Italia. Vi si vedono effigiati al vivo sacerdoti, uomini e donne, tutto il popolo con ogni sorta di armi assalitore del combattente Barbarossa, che torreggia su bianco cavallo fra la moltitudine dei

nemici, circondato dai suoi guerrieri, i quali gli proteggono la persona e la fuga.

Invano sotto l'elmo coronato la faccia di *Federico* sfolgora di satanico sdegno; egli è respinto dalla città, benchè munita di una sola fossa. In mezzo a così terribile tumulto d'Italiani e di Tedeschi, l'*Arienti* sè medesimo ritrasse in un popolano dal berretto rosso, il quale colla mano sinistra ed al petto due pietre, e protendendo la destra a terra, dà di piglio ad una terza per iscagliarle contro il superbo Imperadore, a cui tien fisso lo sguardo pieno di nobile ira cittadina. L'artista segnò il suo nome in una di quelle pietre vendicatrici della patria, ond'egli si è fatto attore in quella gloriosa impresa, rinnovata a' dì nostri più volte contro i nepoti di Federico, i quali dopo tante sconfitte, non ancora cessarono dall'oltraggiare alla nostra nazione. Ma la patria e l'arte compiranno il trionfo del nostro diritto ».

La scuola neocattolica dell'arte ha esaurito le sue forme. « *La nuova generazione*, in proposito d'una polemica sull'avvenire dell'arte, diceva un giovane critico, *va gridando ogni giorno che il Cattolicismo crolla, che il feticismo ruina, e che una inquieta verità, forse il Messianismo di Mikiewic, s' innalza. Ne va gridando che un Uomo s' è divinizzato, che il Teandro non esiste più, che il genio solo è figlio di Dio, che l'eresia eutichiana di dieciotto secoli fa divenne vero sublime...* — Questo basti a comento delle idee, che propugnammo dalla cattedra sotto la dominazione straniera nel 1844-45.

APPENDICE

IL DUOMO DI MILANO

I.

Il Duomo milanese, espressione di un vasto pensiero a cui i tempi ponno toglier credenza, ma non negare importanza, appartiene al novero di que' monumenti a cui si legano tante memorie, tanti affetti, tante ambizioni, la cui storia è così connessa con quella del paese in cui sorsero, che non possiamo considerarlo senza una profonda, irresistibile commozione; la quale ci viene non solo dalla maestà e bellezza dell' edifizio, ma da quel misterioso ed ampio concorso di più generazioni nell' opera medesima, da quel lavoro incessante di più secoli e di migliaja d' uomini oscuri ed infaticabili, onde la nostra ammirazione s' avviva d' altri sentimenti; non è soltanto meraviglia per ciò che ne sta dinanzi, ma culto d' amore per chi vi spese intorno le cure e la vita, tributo d' affetto ad età che ora più non sono. Quel cumulo di pietre, si è, per così dire, coll' andare degli anni, umanizzato, acquistò voce e parola, non è più una muta congerie: è una storia in marmo; il tempo

la rispetta, e noi ci sentiamo compresi di reverenza: perocchè la gigantesca mole si elevò di secolo in secolo, sfidando il tempo, uso a travolgere in una vorticosa rapina i propositi e le opere degli uomini. È un lavoro immortale.

L'edifizio è quasi compiuto. Chi ne fu l'architetto? quando fu posta la prima pietra? chi più lo rammenta! Un bel giorno si fanno scavi; e la vanga batte contro un breve marmo, sul quale sta scritto: *El principio dil Domo di Milano fu nell' anno* 1386. Devotamente collochiamo quel marmo in opportuna nicchia; ed i passanti leggono e pensano: sono scorsi cinque secoli!

Confortiamoci; se sollevansi numerose e intricate questioni indagando chi fosse autore del disegno del nostro Duomo, minori dubbi sorgono sul tempo in cui ebbe principio; possiamo attenerci ad una data, se non ad un uomo; ed una data, segno di vita collettiva, val bene un uomo.

Oltre il breve marmo, incastrato ora in una parete dietro il coro del Duomo medesimo, escavando nella vicina piazzetta del Campo Santo, furono trovati, alcuni anni or sono, grossi mattoni con suvvi scritto l'anno 1386; e nella Cronaca di Donato Bossi leggesi: *Anno Domini* 1386, *die quinto decimo martii, templum majus Mediolani in honorem Mariæ Virginis;* ed in altra cronaca: *Die XV martii incæptum fuit ædificari templum majus Mediolani et dictus Comes* (Gian Galeazzo Visconti) *posuit primum lapidem in fundamentis, et omnes cives et universus populus portabant lapides in fundamentis.*

Neppur qui mancano le opposizioni. Vi ha parecchi, fra cui il Corio, i quali vogliono che si desse principio nell' anno successivo, o che nell' anno successivo si tornasse da capo con nuovo disegno; ed altri citano un decreto dei deputati alla Fabbrica del 17 ottobre 1387, che si trova nell' Archivio civico, così concepito: *Ad utilitatem et debitum ordinem fabricæ majoris ecclesiæ Mediolanensis, quæ de novo... jam multis retro temporibus initiata, et quæ nunc fabricatur:* opinioni codeste che, comunque pajano disparate, sono conciliabili, potendosi supporre col Giulini che da tempo si formasse il proposito e si concepisse il disegno dell' edifizio, e che i suoi primordii andassero sottomessi alle esitanze, ai ritardi ed ai pentimenti inevitabili in una grande intrapresa.

E fu proposito principesco, ma incarnato col genio e col denaro del popolo, a significazione di un pensiero religioso, non cortigiano. Il principe ordinò: il popolo fece.

Qualunque sia il motivo per cui Gian Galeazzo Visconti ne decretò l'erezione, i cittadini posero la prima pietra. Potè il duca esser mosso da rimorso, ambizione o paura che i sudditi, disoccupati, *gli restituissero pan per focaccia*, per usare la frase di un cronista; ma nei cittadini fu ardimento e preghiera.

Ma per avventura un altro concetto mosse altresì Gian Galeazzo. Quando il Visconte (così scrive Cattaneo), dopo aver coll' arte e colla forza annodato in ampia signoria tante popolazioni d' Italia, gettò le fondamenta del suo Duomo di marmo, egli intese innalzare il più vasto, a que' tempi, e il più sontuoso

edifizio d'Europa. Si direbbe che colla maestà di questa mole volesse aggiungere alla sua residenza un segno popolare ed incontestabile di supremazia, il quale imponesse rispetto e adesione alle trentotto città terrestri e marittime del crescente suo dominio. Si direbbe che volesse quasi simboleggiare l' intimo pensiero di un' alta ambizione che, aspirando allora a riporre in fronte all' Italia la corona ferrea, avrebbe precorso d'un secolo l' incorporazione delle grandi monarchie moderne, e spostato il centro dell' equilibrio europeo. Ma la cieca fortuna, dando breve vita a Gian Galeazzo, negando successione ad ambo le dinastie Visconti e Sforza, e rendendone vacuo il retaggio, e controverso due volte fra le ragioni della parentela e quelle del feudo, ne cagionò lo smembramento, e ne fece per più età un campo di guerre e di sventure.

Il duca del proprio non diede nulla; i suoi successori non diedero nulla; nulla diede Napoleone; l'obolo di privati eresse lo stupendo edifizio, e convertì, per usare la frase di Giuseppe II, *una montagna d'oro in una montagna di marmo.* Bensì Gian Galeazzo costrinse i sudditi ed i comuni ad elargire annue somme, ed i pochi renitenti punì col carcere, e così lucrò sul denaro anche in altro modo ammassato, ordinando nel 1396 che i sussidii del comune milanese alla Fabbrica del Duomo si versassero nella cassa del tesoro, a beneficio dello stato, cioè del principe. E non sarebbe nemmeno vero (secondo il Nava), che il duca donasse alla Fabbrica la cava di marmi bianchi della Gandoglia, sul Lago Maggiore. L'acqui-

sto di questa cava per parte della Fabbrica fu cagione che il *Naviglio*, da canale soltanto irrigatorio, divenisse anche navigabile, e fosse condotto entro le mura della città fino alla vicina chiesa di S. Stefano in Broglio, ove al volgarmente chiamato *laghetto* si sbarcavano i marmi con meccanismo, *falconem Fabricæ*, poco inferiore a quelli della scienza moderna. Soltanto la duchessa donò tre anelli; e parve gran cosa!

II.

Il tempio surse sulle rovine di quella che S. Ambrogio appellò *Basilica intramurana nuova.*

In più remoti tempi, nello stesso luogo, s'ergeva un edifizio sacro a Minerva, ove è voce si custodissero i vessilli e gli ori del popolo insubre; e non lungi eravi l'Arengo per le pubbliche concioni, ed ampio anfiteatro pei ludi gladiatorii e secutorii. Coi marmi dell'Arengo, scaccati, per autorità del Corio, a bianco e nero, s'elevò la basilica intramurana di S. Maria Maggiore, ricchissima, capace di settemila persone, forse così appellata perchè la prima o delle prime costrutte entro le mura della città, essendovi uso antichissimo di edificarle fuori; e rimpetto s'innalzò in appresso la chiesa di S. Tecla; detta *estiva* la prima, *invernale* la seconda, perchè erano uffiziate alternativamente, l'una nell'estate e l'altra nell'inverno. Intorno stavano sei altre chiese o battisteri, di cui uno solo superstite: S. Stefano alle Fonti, S. Raffaele, S. Gabriele, S. Michele, S. Uriele, S. Gio-

vanni alle Fonti. Nella distruzione di Milano al tempo del Barbarossa, demolendosi dai militi pavesi uno stupendo campanile alto 245 braccia, il più bello che avesse allora l' Italia, un tal Obizzone ad arte fe' sì che cascasse sovra S. Maria Maggiore, rovinandola; ma i reduci milanesi la ricostrussero, a ciò offrendo le donne i propri giojelli: ed anche la torre fu di nuovo eretta, ma molto più bassa. Era desiderabile che da sì disformi e molteplici chiese uscisse un tempio più vasto, più degno del pensiero religioso; ed era ed è tuttavia desiderabile che gli si sgombri intorno lo spazio, togliendosi del tutto quel Coperto dei Figini che parve una meraviglia al tempo delle nozze di Galeazzo Visconti con Isabella di Francia, per celebrare le quali fu eretto da Pietro Figini, *laude florentis patriæ*. Per festeggiare principi, fra cui Carlo V, la piazza si venne allargando; ora è giusto s' allarghi per opera ed a benefizio di liberi cittadini.

III.

Già ci chiedemmo: chi fu l' architetto? Grandissimo e forse soverchio fu il numero degli architetti od *ingegneri*, come allora nominavansi, che stettero al servigio della Fabbrica. Ma quale di essi diede il disegno? Chi diresse i lavori con autorità di chi presiede all' esecuzione d' opera propria? Fra tanti, di cui si serba ricordo nelle carte della Fabbrica, chi parve investito di speciale mandato?

Ai Tedeschi giova sostenere il loro concittadino Gamodia, nativo di Gmund, chiamato in Italia cin-

que anni dopo che la Fabbrica era principiata (11 dicembre 1391), e licenziato scorsi appena sei mesi da che vi prestava l' opera propria (9 maggio 1392): onde poi s' ebbe pretesto a volerlo architetto della Certosa presso Pavia, ove pare si tramutasse, chiamatovi ad esaminare o dirigere i lavori; ma recenti studii e documenti scoperti nel nostro Archivio di S. Fedele attesterebbero architetto della Certosa Bernardo da Venezia. Nullameno i cittadini di Gmund gli elevano monumento, lieti e gelosi della sua fama.

Altri nomina Simone da Orsenigo, appoggiandosi all' autorevole testimonianza de' documenti della Fabbrica, nei quali è il primo architetto indicato, sotto il giorno 16 ottobre 1387, ma non avvertendo ch' egli era soltanto direttore dei lavori, e che fu allontanato e richiamato più volte; la qual cosa non si avrebbe potuto o voluto fare coll' autore del progetto.

Lo stesso può dirsi di Jacopo da Campione, il cui nome si legge ne' suddetti documenti, sotto la data 2 marzo 1388 associato e confuso con altri ingegneri addetti alla fabbrica, cioè Zeno da Campione, Giovanni de Grassi, Marco da Frixono, Matteo da Campione, senza alcuna indicazione che lo distingua dagli altri, e che lo possa far supporre autore dell' edificio, se, come vuole Michelangelo, « autore di un grande edificio deve tenersi quello che lo ha primamente piantato ». Il Campione stette al servigio della Fabbrica parecchi anni, e con molto onore; ma anche da carte esistenti nell' Archivio di S. Fedele risulta che il duca era uso ricorrere a lui per compimento o correzioni di disegni da altri apprestati,

non per la fattura di disegni originali, e che stette presso la Fabbrica del Duomo di Milano più in qualità di capomastro che d' architetto. Quanto all' Omodeo, che pure si novera da alcuni presunti autori della Fabbrica, basta far notare che soltanto nel 1490, cioè un secolo dopo, pigliò parte a' lavori, e che sotto la sua direzione, e dopo i consigli d' architetti italiani e stranieri, fu vôltata la cupola. Non sappiamo poi quale fondamento abbia l' opinione di chi vorrebbe lo stesso Gian Galeazzo autore del progetto, pel motivo che teneva nel proprio palazzo una specie d' accademia, e che era delle arti amantissimo.

Tali opere hanno per autore il genio collettivo dell' epoca. Meglio che andare in traccia di un nome, il quale può sfuggire alle più dotte ricerche, sottrarsi alle indagini più pazienti, giova studiarne il concetto e connetterlo colla storia del tempo; impresa non agevole, ma che può porgere frutto di utili risultati. Che importa che le individualità scompajano in questo lavoro della critica, intenta a ricercare le origini e i successivi sviluppi di una data forma dell' arte, senza occuparsi degli artefici? E poi, quando ogni altra traccia è mal fida o perduta, la tradizione potrà guidarci a rimettere in luce un brano della storia dell' arte, ma non a risuscitare la fama di pochi, travolta per sempre nell' obblìo; chè il tempo rispetta le masse, offusca o cancella i particolari d' un quadro. L' arte è la nostra bandiera: non potendosi onorare i mille arruolati sott' essa, appendiamo la croce al suo stendardo.

Fu arte italiana o forestiera? lombarda o gotica?

Noi non vogliamo dilungarci su questo argomento, indagando tempi oscurissimi, e sollevando problemi su cui hanno speso l' ingegno dotti e profondi scrittori; ma pure non sappiamo astenerci dal fare qualche osservazione. L' arco acuto, carattere essenziale della così detta architettura gotica, si deve credere importato fra noi, o si deve supporre spontaneo dappertutto ove la mano dell' uomo ha tentato e provato di segnare due archi formanti nel loro incontro un angolo? L' applicazione di questa figura, sviluppata in tutte le sue proprietà statiche e ragioni estetiche, porse origine ed incremento all' architettura ogivale; ma la nozione del sesto acuto può da sola costituire una prova di priorità? Il Cristianesimo non faceva sentire dovunque il bisogno di sostituire alla pesante linea orizzontale, alla massiccia e inculta solidità degli ultimi monumenti romani, forme diverse, più svelte e più ardite? Le basiliche a vôlta, costrutte in Italia dal V all' XI secolo, non sospinsero l' architettura in una nuova via? Era in que' tempi caduta sì al basso la civiltà italica, d' avere al tutto obbliata l' arte del costruire, arte che pur avea raggiunto fra noi, pochi secoli innanzi, somma grandezza?

I numerosi monumenti superstiti, nonchè quelli di cui i cronisti serbano fedele ricordo, ci costringono a riconoscere come, durante la dominazione longobarda e anche prima, l' architettura assunse fra noi carattere speciale, e con una serie di progressivi esperimenti si preparò ad erigere le vaste costruzioni del mille e cento, elaborando gli elementi di più ampi ed arditi concetti.

Fu arte di transizione, ma fu arte nostra. La sostituzione della vôlta al tetto della basilica antica, dell'archivôlto all'architrave, trasse seco radicali modificazioni. Come l'architrave era stato la base dell' architettura greca, l'archivôlto lo divenne della moderna, e produsse un nuovo e completo sistema di costruire che, applicato all'arco acuto verso la metà del secolo XII, diede origine alle magnifiche cattedrali del medio evo; sistema che durò dal V all' XI secolo, abbracciando tre periodi della nostra storia, il gotico, il longobardo e il franco. Sotto il primo ricevette il nome. E pare che i Goti apportassero dalla Dacia un tipo di architettura, i cui elementi statici e decorativi accennano alle posteriori costruzioni. Il Troya vuole che conoscessero il sesto acuto; sventuratamente le numerose costruzioni della Dacia più non sussistono a tener fede di quanto afferma lo storico napoletano, e fra noi sono pochi i monumenti superstiti. Teodorico, *amatore di fabbriche e restauratore di città*, eresse a Ravenna lo stupendo tempio di S. Vitale, anteriore a quello di Santa Sofia di Costantinopoli e alla cattedrale d'Aquisgrana, con forme si diverse dalle usate nelle basiliche latine, con tal meraviglia nei contemporanei che, al dire d' Agnello, « non v' aveva in Italia altro edificio a cui paragonarlo per la maniera della costruzione e le opere della meccanica ». Codesto, e il mausoleo eretto da Teodorico a sè medesimo, pure in Ravenna, e la chiesa di S. Michele in Foro a Rimini sono forse i primi modelli di uno stile, che tanto si scosta dal romano e tanto si avvicina al romancio o sesto acuto

da lasciar credere a molti che la cattedrale d'Aquisgrana ne sia una fedele imitazione. Nè son questi i soli esempi che possiamo enumerare. Il S. Lorenzo di Milano, arso da funesto incendio nel 1070, anteriore forse al S. Vitale, la basilica Ambrosiana, il S. Abondio e il S. Carpoforo di Como, il S. Michele di Pavia e va discorrendo, sono altri modelli di quella severa architettura lombarda che coll' espansione propria della gente insubrica, giovata dalle associazioni, fra cui la celebrata dei *magistri comacini* si diffuse nella restante Europa, nelle Fiandre, in Normandia, nell' Inghilterra, per farsi ivi iniziatrice di architetture che assunsero il nome dal luogo ove fiorirono, di fiamminga, normanna, sassone, e che si ravvivarono mercè il genio particolare del paese ed i nuovi e molteplici contatti. Convien credere che i *magistri comacini* costituissero una notevole corporazione, se Rotari la regolò con uno speciale editto, e la troviamo ricordata nel *Memoratorio* di Liutprando, e se i papi la proteggevano agevolandone l' influenza in ogni terra cristiana con bolle e privilegi. Da tal ceppo uscirono per avventura i *franchi muratori.*

Dal V all' XI secolo ebbimo adunque in Italia un'architettura, che sarebbe follia considerare come un riflesso del genio orientale, o come un riverbero di nordiche inspirazioni. Bensì in Ravenna potè assorellarsi coll' arte bizantina, ma non per modo da perdere l' indole propria. E può ragionevolmente supporsi che questo lavoro de'secoli anteriori non andasse perduto; e che il Duomo milanese ne rias-

sumesse gli ultimi sviluppi, chiudendo, per così dire, la storia dello stile ogivale sul luogo medesimo, in cui mosse i primi passi e donde si diffuse nella restante Europa. A mente nostra, è codesta l'importanza del nostro Duomo, finale espressione di uno stile che ebbe dieci secoli di vita, ed a cui il genio di più popoli porse successivo incremento.

IV.

Fin dal principio la Fabbrica procedette con somma alacrità; ma scorsi appena due anni (1388), insorsero dubbi, e fu tenuta per ordine del principe un' adunanza, a cui intervennero altresì ingegneri non addetti alla costruzione dell' edificio: Guarderio, Ambrogio Pongione e Bonino da Campione. Così incominciò quella serie di questioni, rinascenti ad ogni poco, che dovevano spesso interrompere il proseguimento de' lavori e turbare la concordia fra gli artefici. In questa prima adunanza ciascuno espose i proprii concetti, ma niuno con l'autorità di autore del disegno generale; circostanza che merita di essere notata.

Grande fu dapprima il numero degli operaj addetti alla cava della Gandoglia; ridotto poscia nell' anno 1402, a soli ottantotto quadratori ed a quarantanove manuali. Non bastando gli scarpellini nostri, se ne fecero venire di Germania e di Francia; ed un architetto francese, Nicoletto de Boneventis, a cui devesi il disegno de' finestroni del coro, stette alcun tempo direttore de' lavori. Fu uno de' pochi buoni

e modesti ingegneri stranieri che prestarono servigio alla nostra Fabbrica, ben diverso dal Gamodia e da Enrico di Friburgo, i quali, d' indole boriosa e sprezzatrice, deridevano quanto dai nostri ingegneri s' era fatto, e proponevano si tornasse da capo rendendo così inaccettabili i loro consigli e sè stessi. Sul Gamodia i deputati in solenne adunanza decidevano che: « *considerantes quod ad opus fabricæ non indiget et quod bonum est ut expensæ inutiles et superfluæ tollantur, licentietur ad eundum pro factis suis.* Anche gli scarpellini tedeschi lavoravano, come risulta dai documenti, con negligenza, producendo confusione e malcontento.

Le spese erano, come si può pensarlo, gravosissime, crescenti, e scarseggiava il denaro. Bonifacio VIII consentì che i sudditi del ducato potessero fruire del giubileo, restando a Milano, e facendo offerte alla Fabbrica; la qual cosa piacque sommamente al duca, che non amava la soverchia ingerenza del papato, e che i suoi sudditi peregrinassero a Roma. Le offerte piovvero; e piovvero le cospicue elargigizioni dei cittadini. Marco Carelli fece in vita donazione di tutto il suo; sicchè per dotare una fanciulla dovette implorare la carità della Fabbrica: ma ebbe sontuosi funerali. Altri, in diverse epoche, ne imitarono l' esempio. La padovana Marta de Codevachi, Franciscolo Litta, Caterina de Marcellini, Franciscolo da Pirovano, Perino da Tortona, Galvaneo Dorini da Treviglio, Taddeo Ruspoli da Bologna, Giovanni Pietro Carcano, il cardinale Federico Borromeo e più altri lasciarono, in tutto o in parte, alla

Fabbrica i loro patrimonii. Trecento cittadini, scelti ne' varii quartieri della città, con provido consiglio ridotti poscia di numero, furono preposti all' amministrazione della Fabbrica.

In quattro soli anni (1390), l' edifizio era pervenuto a tal segno, che la parte posteriore potevasi coprir di tetto, e vi si poteva officiare. Nacquero nuove contestazioni fra gl' ingegneri, inevitabili ove molti presiedono; ed eziandio fra gli operai, sino a venire alle mani, durante i divini uffici, *con gran scandalo*, e con intervento del Podestà, che, se non facevano *bonam pacem*, minacciava cacciarli. I deputati alla Fabbrica non si stancavano di pacificare gli animi e di raccomandare « *subtiliter de faciendo pulchrum opus* ».

Gli architetti erano moltissimi; il loro numero parrà soverchio a chi non sappia che non erano soltanto architetti, ma modellatori, scultori, come Giovanni Fernach, pittori, come Giovannino de Grassi. Ma se nuocevano coi loro disparati pareri, giovavano colla loro operosità. Avevano modici salari. Essendosi un tagliapietre frantumato un piede, e non potendo più lavorare, ebbe il sussidio di un quattrino al giorno: *quatrinus unus quolibet die.* Ad un tal Florino da Brescia, venuto dalla sua città natale per lavorare una sola giornata presso il Duomo, pagarono soldi diciotto e mezzo, *pro se, uno famulo et duobus equis.* Questi sussidii porgono un'idea del valore del denaro in quel tempo.

Vi erano litigi, querele; ma pur si procedeva. A Tavanino da Castel Seprio, di cui dicevasi che senza

lui il Duomo non sarebbe proseguito, succedeva Beltrame da Conigo; nè il mutamento nuoceva. Erano assunti tre altri ingegneri, tedesco l' uno, francesi gli altri due: Ulrico d'Ulma, Giovanni e Pietro Manchestem. I tedeschi principiavano sempre col denigrare quanto s'era dapprima compiuto: così Ulrico d'Ulma che provocò un'adunanza d' ingegneri e di scienziati per udire le sue osservazioni, vi rimase scornato; perchè invitati i presenti a levarsi se opinavano con lui doversi disapprovare e rifare l'operato de' nostri ingegneri, niuno si levò, ed egli s'ebbe il danno e le beffe; e poco dopo dovette partirsene. Intanto la stupenda mole, col concorso successivo di molteplici menti, s' ergeva: chè pochi non bastavano a tanto.

A meglio decorarla si pensava di costruire dietro la sua parte posteriore un Campo Santo ed un Battistero. A tal uopo furono demolite, in meno di dodici giorni, molte case, collo spontaneo concorso degli stessi cittadini. Il 20 luglio 1394 fu collocata la prima pietra del Campo Santo; onde restò il nome all'attuale piazzetta. Avendo l' arcivescovo bandito indulgenze a chi gratuitamente vi lavorasse, in pochissimo tempo sorsero da terra le fondamenta, le mura ed i piloni. Si vuole che il disegno fosse di Giovannino de Grassi; l'opera fu proseguita fino a potervisi collocare monumenti funebri, poscia restò a mezzo; ora non ne avanza, con somma meraviglia di tutti, vestigio alcuno. Il Battistero non fu nemmanco principiato.

V.

Il duca, a cui correva maggior debito di aiutare la Fabbrica, prese invece ad impacciarne ed avversarne gl'interessi; giacchè avendo dilapidato in feste e bagordi, per celebrare l'alleanza stretta coll'imperatore Venceslao, il pubblico denaro, ricorse al solito spediente de' governi tirannici, quello d'incamerare le rendite del comune di Milano e in parte quelle altresì della Fabbrica, lasciando persino senza salario gl'impiegati civici. Parve codesta una enorme ingiustizia ai deputati, i quali ebbero il coraggio di protestare, ma invano; nè giovò loro l'avvertire non esservi: « *aliqua terra vel villa quæ non habeat baijlam expendendi de intratis sui communis* ». L'anno successivo, il duca impose alla Fabbrica tasse e balzelli, e per ogni più illegittima via procacciò profittare di quanti doni ed elargizioni le si facevano, parendogli poco l'averle sottratti molti de' sussidii di cui godeva. A nuove proteste seguirono nuove ripulse.

Verso il 1397, nel qual anno le navate erano in parte coperte ed erano compiute con sommo magistero le porte delle sagristie, morì Giovannino de Grassi, che col fratello Porrino fu dei più ingegnosi ed operosi architetti della Fabbrica, esercitandovi molteplici offici: geometra, disegnatore, scultore, intagliatore, pittore, miniatore. Sue erano le celebrate miniature di una copia dei libri di Beroldo, fatta eseguire dagli amministratori ed ora smarrita; perdita deplorata, perchè egli era uomo modestissimo, abbor-

rente da' litigi, di semplici costumi e di forte animo ben meritevole di maggior fama. Sapeva anche di astronomia e di geografia, onde gli amministratori gli aveano ordinato un mappamondo da collocarsi in una delle sagristie, forse perchè i preti s'erudissero; pio desiderio pel quale aveano là collocato anche una libreria. Questo fatto è un'altra prova di ciò che erano in quel tempo gli architetti: il vigore del pensiero ajutava quello dell'opera; erano insigni operatori, perchè robusti pensatori. La loro valentia fa doloroso riscontro con quella dei posteriori, che inetti e vanitosi, in odio al primitivo concetto ed agli antichi ingegneri, deturparono l'edificio turbandone l'armonia delle parti. Devesi, per citare un solo esempio, alla boriosa ignoranza di architetti più vicini a noi, se venne abbattuto il campanile eretto nel centro della facciata, di elegante e squisito lavoro, la cui cima era coperta di lastre di piombo con una palla dorata, per sostituirvi il ridicolo casotto di mattoni, che ora sul maggior tetto ferisce lo sguardo dell'osservatore.

Verso il medesimo anno, Giovannino degli Spazi, ingegnere, addetto alla Fabbrica, era dal comune di Como invitato a recarsi in quella città per costruirvi la Cattedrale, che sorse in fatti con suo disegno e sotto la sua direzione; e Jacopo da Campione, la cui morte, avvenuta poco dopo, fu pure compianta, veniva dal duca chiamato a giovare de' suoi consigli l'erezione della Certosa presso Pavia: altro argomento che da Milano, come da antico e legittimo centro, partivano quelle inspirazioni architettoniche, per cui alcuni vogliono farci del tutto tributarii agli stranieri.

Jacopo da Campione era architetto dottissimo e diligentissimo, ben degno d'esser ricordato insieme a Giovannino de Grassi. A lui ed al Grassi debbesi gran numero di disegni per le parti del tempio, che i deputati vollero si conservassero tra le più preziose carte della Fabbrica, *ne transeat in sinistrum*. Mercè le cure di sì esperti ed operosi uomini, verso la fine del 1399 il complesso del tempio poteva dirsi compiuto, giacchè si volgeva l' animo a fargli decoroso pavimento. In soli quattordici anni i nostri padri fecero quello che le impigrite e tarde generazioni di poi non avrebbero mai saputo fare; e ciò senza bisogno d'estranei eccitamenti od ajuti, ma solo per virtù di propria iniziativa e di costante proposito.

VI.

Vennero di nuovo gli stranieri; e questa volta fu un francese, peggiore degli altri, perchè più ostinato e forse più ignorante, Giovanni Mignoto da Parigi, che invitato a Milano dai deputati, n' andò al duca a sparlare della Fabbrica e dei deputati, allegando come essa minacciasse ruina, quindi abbisognasse rifarla; ben inteso dietro il disegno da lui stesso presentato: risibile vanità d' autore che mal s' adatta a compiere impresa ideata da altri, e che vuole fare tutto da primo e da solo. Il duca gli porse orecchio, e mandò a dire a' deputati d' ascoltare pazientemente le sue ragioni; [illegible] ono una consulta d'ingegneri estranei alla Fabbrica, perchè giudicassero: « *super eorum fidem et super eorum conscientiam* »

presentando loro (onde nel giudicare non forviassero dal primitivo concetto del tempio), un modello in legno incominciato da Giovannino de Grassi, indi a cagione della sua morte fatto ultimare dai deputati, *ut remaneat semper in exemplum.*

Due conferenze della Commissione rimasero senza frutto. Nella prima il Mignoto non sapeva dare una ragione di quanto egli stesso asseriva; nella seconda gli fu imposto di presentare, riassunte e formulate in iscritto, le proprie osservazioni, affine di esaminarle e discuterle: ma il giorno prefisso egli non avea fatto nulla; onde due ingegneri furono inviati al duca in Pavia per informarlo d'ogni cosa; i quali, lieti di adempiere tale officio, non vollero alcun compenso pel viaggio. Presentate finalmente le censure in iscritto dal Mignoto, vennero registrate con le risposte de' nostri ingegneri, in forma notarile, rimanendo prezioso documento del linguaggio e dei metodi architettonici del tempo.

Il fatto è che i pareri del Mignoto non prevalsero, quantunque co' propri numerosi fautori (fra cui due altri ingegneri francesi, Simoneta e Mermeto), si presentasse di nuovo al duca in Pavia. Il duca però risolvette d' inviare a Milano, per porre fine ad ogni disputa, i due sommi architetti, Bernardo da Venezia e Bartolino da Novara, coll' incarico di definire le diverse opinioni, esaminare lo stato delle cose, consigliare i provvedimenti. Bernardo da Venezia, che come dicemmo si crede autore del disegno della Certosa di Pavia, quantunque fosse appellato col modesto nome di maestro o lapicida, era insigne scultore ed

architetto. Bartolino era l'autore delle fortificazioni di Mantova, opera sapiente e straordinaria per quei tempi, della torre di S. Andrea nella stessa città e di altre notevoli costruzioni.

Giunsero a Milano sul principio dell'aprile 1400, e nel maggio formularono il proprio giudizio *in nome di Dio e della Vergine*, nel quale, additando aggiunte e migliorie da farsi, di cui in appresso si riconobbe inopportuna l'adozione, dichiaravano che *non se po biasimare ma se da lodare per uno valentissimo edifitio e grande;* concludendo: « *opus Fabricæ fore pulchrum et forte* ». I lavori quindi, che erano stati sospesi per ordine del duca, vennero ripresi; ed il Mignoto rimase al servigio della Fabbrica, ma sempre in contesa con gli altri ingegneri, e facendo temere per l'indole inquieta e battagliera nuovi e maggiori disgusti.

Bartolino e Bernardo se ne partirono nel successivo giugno. Il primo dopo avere, a spese della Fabbrica, alloggiato in quasi tutti gli alberghi della città, non esclusi quello della Corona e quello del Gallo, fin d'allora esistenti. Bernardo non era il primo architetto veneto che giovasse d'opera e di consiglio la Fabbrica; molti lo precedettero e lo seguirono, e fra questi va nominato Giacomolo da Venezia, nell'epoca medesima in cui il suo concittadino Bernardo venne a visitar la Fabbrica.

Cesare Cesariano, ne'suoi commenti sopra Vitruvio, pubblicati in Como nel 1521, narra come un antichissimo modello in legno del nostro Duomo, che potrebbe essere quello di Giovannino de Grassi, *fu*

dato in la potestate de uno architecto germanico, e non si sa in qual modo esso archetipo fosse brusato. Un nuovo e più ampio modello tuttora esistente fu eseguito nel **1519**, sotto la direzione di Bernardino da Treviglio ed in parte sotto quella di Cristoforo Solari, dagl'intagliatori in legno Giovanni Borgognone e Martino da Treviglio: ed è opera pregevolissima.

VII.

Da tutto ciò appare eziandio che i rettori si conducevano con saviezza e rettitudine, procurando il maggior vantaggio della Fabbrica, non che il decoro del paese. Fra le altre cose, verso il **1400**, provvidero che quanti giovinetti volessero imparare l'arte lavorando attorno il Duomo avessero sette soldi al giorno; istituzione che, ridotta ad un numero prefisso di allievi, durò sino al secolo scorso, e produsse eccellenti scultori, intagliatori, architetti; utilissima perchè s'alternavano i precetti cogli esempi.

Alle innovazioni od invenzioni che erano loro proposte, non opponevano, come da molti si suole oggidì, insultante diffidenza ed ostinata incredulità. Avendo Antonio da Gorgonzola presentato il disegno di una macchina, mossa da un cavallo, per segar marmi, con risparmio di tempo e di lavoro, la fecero prontamente eseguire; ed è a deplorare che non ne sia pervenuto a noi il disegno.

Così pure è perduto il disegno d'uno o più meccanismi, proposti da maestro Giovanni de Zellino da Chiari e da suo figlio Clarino, entrambi fabbricatori di orologi, per imbarcare con somma facilità i marmi

estratti dalla cava della Gandoglia e per condurli dal *laghetto* al Campo Santo, ov'erano lavorati, e quindi con eguale facilità elevarli nelle parti più eccelse del Duomo. Sappiamo che i meccanismi a lungo e con molto vantaggio adoperati, furono giudicati dai rettori *commendevolissimi* ed *utilissimi*, ma non sappiamo nè quando nè perchè si cessasse di usarli, nè per qual improvvido obblio se ne sperdessero i congegni. Giovanni de Zellino entrò al servigio della Fabbrica anche per altri lavori, essendo uomo ingegnoso e *fedele;* ma poco vi stette.

Anche un cotal Zanone Cavezzali, costruttore di molini, presentò nel 1400 un modello d' una sega, colla quale si potevano segare diversi pezzi contemporaneamente col solo ajuto d'un uomo e di un fattorino, impiegato a mettere la sabbia e l'acqua negl' incavi della sega. La sega, impiantata, fece ottima prova; ma il modello più non esiste.

Il Mignoto non sapeva acconciarsi a darla vinta ai suoi oppositori. Le cose vennero a tale, che si dovette di nuovo nominare una consulta, e non bastando l' autorità di questa, la contesa fu recata parecchie volte davanti all'arcivescovo, il quale risolvette sempre in favore de' nostri ingegneri e dell'antico disegno.

Ma il duca amantissimo d'ogni stranierume, e fra i deputati un tal Guidolo della Croce, sostenevano il Mignoto. Il duca l'avea in gran conto ordinando: « *facere ei magnum honorem*; » e tanto più s'indispettiva dei continui, crescenti litigi fra i deputati e gl'ingegneri, non che fra questi e il Mignoto, perchè il suo animo era turbato dagli eventi politici, male

procedendo la cosa pubblica, tumultuante il popolo, scarso l'erario, le guerre costose e spaventevole la sopraggiunta pestilenza. Vi fu scambio di lettere ed invio di deputazioni, sino a tanto che il duca, infastidito o convinto, diede ragione ai rettori, ed aggiunse che, se il Mignoto ricusava adempiere gli obblighi suoi: « *licentietur ad eundum pro factis suis* ». Sono le medesime parole che abbiamo veduto usate col tedesco Gamodia.

Non se lo fecero dire due volte i rettori, che avevano ragione di lamentarsi dell'arroganza, e pare anche, dell'ignoranza del parigino ingegnere; quindi lo fecero venire innanzi, invitandolo a giustificarsi degli arbitrii e degli errori commessi, fra i quali di aver eseguito e collocato un capitello più alto degli altri, non che di aver coperto con marmi scelti, destinati pegli strafori delle finestre, la sagristia meridionale; marmi che imperfettamente combaciavano, e per la loro soverchia grossezza gravavano di troppo sulla vôlta. Due delegati vennero eletti per riconoscere i danni da lui cagionati.

Il Mignoto non seppe o non volle scolparsi; ma infierì contro i deputati, sicchè questi, *pro utilitate Fabricæ*, lo licenziarono.

E qui riferiremo alcune osservazioni del Nava che concordano con quelle che vorremmo far noi, ma che, dette da altri, acquistano autorità maggiore. « È cosa degna di nota, ad onore de' nostri ingegneri milanesi, la conseguenza che da ciò si può dedurre, essere cioè l'opera stupenda del nostro Duomo opera italiana, ed essere di fatto che tutti gl'ingegneri ol-

tramontani, chiamati a motivo delle controversie ad esporre il proprio parere o ad assistere la nostra Fabbrica, non fecero che disapprovare e disprezzare le opere che da' nostri ingegneri si erano fatte, o che stavano per esser eseguite, progettando per alterigia opere loro proprie in sostituzione di quelle; ma siccome non ebbero giammai la sorte di essere ammesse, così abbiamo veduto che quanti ingegneri forestieri furono di questo avviso, dovettero abbandonare il pensiero e ritornare alle case loro, prevalendo sempre il progetto immaginato in origine dai nostri, e continuato sempre sotto la loro direzione, per quanti nemici e censori avessero ».

VIII.

Venne a morte nel 1402 Galeazzo Visconti, e neppur con qualche legato aiutò la Fabbrica, quantunque sapesse che versava in gravi strettezze; nel che parve ampiamente l'indole dell'uomo, e la cagione che gli avea fatto proporre l'erezione dell'edificio: poteva in lui soltanto ambizione o paura, non pietà e vaghezza di decorare ed illustrare la patria. I rettori erano ridotti allo stremo di denaro; onde doveano raccomandare «*pro præsenti indigentia*» somma economia e geloso risparmio.

Si principiò in quel torno a dipingere le vetriate; arte nostra, che fin dal 1229 fu usata in Italia, ed illustrata nel tempio di Assisi dal maestro Bonino, e che meriterebbe una storia speciale. Nell'archivio della Fabbrica si trova una lettera originale scritta da Ve-

nezia il 18 giugno 1400 da Tomaxin Diasandry che si dice *maistro de fanestre de vedro abitador in Viniexia in la chontrada de Sancto Apolenario.* La lettera è diretta al *Nobili viro ser Guidolo della Croce,* che sappiamo essere stato in quel tempo uno dei rettori, e contiene l'offerta di dipingere invetriate con l'annuo salario di 250 ducati; salario così rilevante per que' tempi che convien supporre l'artefice si assumesse pure le spese e le operazioni richieste per la dipintura dei vetri. Ma non è detto se il Diasandry imprendesse l'ufficio. Un cotal Antonio Monaco, da Cortona, promise meraviglie alla Fabbrica; ma poi se ne fuggì, senza aver attenuta una sola delle sue promesse. Miglior prova fecero poco dopo Paolino da Montorfano, egregio pittore, Antonio Paderno, ingegnere al servigio della Fabbrica, Nicolò da Venezia ed un suo figliuolo, i quali dipinsero le invetriate della sagristia settentrionale, di cui pochi vetri rimangono; e quel grazioso e valente pittore che fu Michelino de Molinari, da Besozzo, *pittor grande e maestro a vitreatis,* allievo dell'accademia eretta da Gian Galeazzo nel proprio palazzo, autore di preziosi dipinti in alcune camere a terreno del palazzo Borromeo, malconcie dal tempo e più dagli uomini, e che si vuole dipingesse insieme ad un cotal Bartolomeo *de Frantia sive de Sabaudia magister a vitreatis* le vetriate della cappella di S. Giorgio. Fra le carte dell'amministrazione si leggono i nomi d'altri: Zanino Agni da Normandia, Stefanino da Pandino, Cristoforo de Zavattari, che deve avere dipinto alcune invetriate poste dietro il coro, Maffiolo da Cremona e Giovannino Recalcate. Dal 1419 al 28

maggio 1518 non si fa più parola di pittura sul vetro; nel qual giorno fu ingiunto a Corrado da Colonia, chiamato *Magister invitriatarum templi maximi Mediolani* di non accettare commissioni per altri. L'architetto Pellegrini, di cui conosceremo fra poco l'infelice, pretensioso e pedantesco ingegno, non colorì vetri, ma apprestò disegni da essere riprodotti sul vetro. Verso il 1570, Giovanni de Bartoli della Finitta, forniva alla Fabbrica vetri così colorati come bianchi al prezzo di soldi 15 imperiali per ogni quadretto di un braccio fiorentino. Esperti artefici furono pure Giulio Sesino, Ottone del Santo; giacchè troviamo nelle carte della Fabbrica che si crebbe loro il salario, Valerio di Fiandra e Giovanni Antonio Bassino. Chi fece davvero meraviglie fu a' nostri giorni Giovanni Bertini, che imparò da sè, e recatosi poi a Sevres, in Francia, nulla ebbe ad apprendervi, molto ad insegnarvi.

IX.

Se i rettori porsero spesso prove di senno e di prudenza, convien dire che fra essi vi fossero de'begli umori; poichè infierendo la peste (1405), deserta la città di abitanti e la chiesa di lavoratori, condannati perciò a forzato ozio l'organista, che era un cotal maestro Monti, ed il musico Matteo, l'amministrazione ordinava di sospendere a questi il salario: « *quia maxime qui non laborat manducare non debet* ».

In tanta desolazione degli animi, e in tanto mal governo della pubblica cosa, le strade erano pure in-

difese dai numerosissimi malandrini; i quali assaltarono e derubarono i deputati recantisi alla Gandoglia a pagare gli operai: per lo che i deputati ordinarono che d'ora in avanti i denari sarebbero stati spediti a tutto pericolo degli operai stessi. Ma parve sì enorme il decreto che fu revocato, convenendo ch'eglino sarebbero venuti in Milano, per la Madonna di settembre, a ricevere l'annuo pagamento.

Non è a credere però che la Fabbrica sì severa e diciamo pure sì ingiusta cogli operai, in quegli anni tristissimi negasse soccorso a' cittadini che già erano stati prodighi di loro averi per l'erezione del tempio. È ben noto che a scopo di pubblica carità rivolse i proprii redditi, distribuendo medicine e pane ai poveri: « *ne dicti pauperes fame pereant* », e riscattando parecchi cittadini fatti prigionieri dai Lodigiani, co' quali infieriva fratricida guerra, promossa dal nuovo duca e mantenuta anche con denaro estorto alla Fabbrica. I rettori verificavano il detto: « che la casa di Dio deve essere la casa degli infelici » per lo che crebbe la reverenza e l'affetto del popolo verso il tempio ed i suoi amministratori.

Fu nel 1418 che Martino V papa, soffermatosi in Milano, ritornando dal Concilio di Costanza, volle consacrare il maggiore altare, accordando in quella fausta occasione numerose indulgenze. Ma nè la vendita di queste, affidata ad appositi predicatori che percorrevano il contado, nè l'annua offerta che ogni quartiere processionalmente portava alla Fabbrica, nè le limosine raccolte anche fuori del ducato, bastavano a far fronte alle enormi spese. Il peculio della

amministrazione era perciò assottigliato. Nullameno non indietreggiavano nell'opera i nostri padri, che nel gagliardo affetto alla patria attingevano energia di propositi e costanza di sagrificj; sicchè a questo periodo si può ascrivere la copertura delle navate ed il compimento della provvisoria facciata.

X.

Fin dal giugno 1481 si era risoluto d' inviare ad Argentina (così nomavasi allora la città di Strasburgo) Giovanni Antonio da Gessate coll'incarico di assoldarvi e condurre a Milano un architetto alemanno, che dovesse dirigere i lavori per la cupola; ma non è noto se il viaggio avesse effetto. Tre anni dopo calarono da Strasburgo un cotale Giovanni da Gratz, con suo figlio pure di nome Giovanni, un Alessandro de Marpach, un Andrea Mair ed altri, tedeschi tutti, i quali non soddisfacendo l' aspettazione, furono rimandati.

Gli amministratori, meglio avvisati, ebbero allora ricorso ad architetti nostri, Giovanni Antonio Omodeo e Gian Giacomo Dolcebono, ai quali il 13 aprile 1490 affidarono l' incarico di costruire la cupola, con espresso ordine di attenersi agli antichi modelli esistenti presso la Fabbrica, e con divieto di variarli senza previo consenso di Francesco de Giorgi, che dal nome dell' avo si chiamò altresì Martini, ingegnere al servizio della repubblica Senese; e di Luca Fiorentino, architetto agli stipendi del duca di Mantova. Erano uomini egregi, meritevoli dell' insigne

impresa, a cui si accingevano. Fu il Martini autore di un trattato di architettura civile e militare, ed alle cognizioni teoriche univa una consumata esperienza. L' Omodeo dopo avere atteso a dirigere i lavori della facciata della Certosa presso Pavia, come crede il Cicognara, o ad abbellirla di sculture, come vuole il Malaspina, lavorò trentadue anni con sommo zelo e perizia attorno al Duomo, dal 1490 al 1522, e morendo legò alla Fabbrica gran parte de' proprii beni. La sua effigie vedesi scolpita nella parte superiore dell' edifizio, e propriamente nel parapetto della piccola loggia, con cui termina la scala a chiocciola che conduce alla cupola, colla seguente epigrafe: *Io. Antonius Homodeus Vener.e Fabrice Mli. architectus.* A costoro convien aggiungere un Leonardo Fiorentino, che il 20 marzo 1490 offerse un modello della cupola e della maggior guglia, e s' ebbe dai deputati lode e premio ; e il prete Simone da Eturi e Giovanni de Bettagii che pure, nello stesso anno, presentarono altri modelli.

Luca Fiorentino non venne a Milano; bensì venne il Martini con un Antonio Glassiate milanese, che tramutatosi in Toscana, aveva preso domestichezza coll' architetto senese. I deputati, a cui tardava il por mano all' opera, si unirono nella camera delle udienze, nel castello di porta Giovia, e presente il duca Lodovico Sforza, l' arcivescovo Arcimboldi ed altri distinti personaggi, discussero l' importante argomento, ed estesero i capitoli da osservarsi dagli architetti. Niuno de' modelli sottoposti ad esame soddisfece interamente; perocchè i deputati gelosi del lu-

stro cittadino, non erano di facile accontentatura, e volevano si facesse un *triburio, bello, honorevole et eterno, se le cose del mondo se possono fare eterne.* Della quale lodevole diligenza abbiamo un'altra prova nell'essersi consultato Bramante, come risulta da uno scritto di quest'ultimo, che si trova nell'archivio della Fabbrica, in cui, previi alcuni avvertimenti, si loda l'Omodeo ed altresì un certo Pietro da Gorgonzola: « *per haver assai ben veduto, anci megli di nissun deli altri per certi soprarchi* ».

Il duca Lodovico troncò le esitazioni; sicchè, non appena ripartito il Martini per Siena, a cura del Dolcebono furono costrutti gli enormi archi, i quali, posando sovra i quattro piloni, doveano reggere tutto il peso della cupola, del tamburo, della lanterna e della guglia.

Sette anni dopo, i lavori proseguivano con molta lentezza. L'Omodeo restò solo; per opera sua e di un Pietro Nostrano furono procacciati i marmi che scarseggiavano, ed eseguiti gli archi per le finestre del tamburo. Nel 1510 si deliberò di far precedere l'erezione d'una fra le quattro guglie poste sopra i piloni, onde frenare con opportuno peso la spinta degli arconi; savio consiglio, a cui diede attuazione Gian Giacomo Crivelli, senatore e patrizio, e quel che è più *auctore*, come dice una breve lapide posta nel primo archetto della scala di questa guglia per lui eretta, la quale riuscì opera pregevolissima non solo per la parte ornamentale, ma per le stupende statue del Solari, del Fusina e del Caradosso.

L'Omodeo mal s'acconciava alle prefisse norme,

sedotto dal fervido ingegno a fare di suo. Nel 1508 immaginò nuovo modello della cupola colla guglia, che i deputati sottomisero al giudizio di Cristoforo Solari e di Andrea Fusina. Benchè opponenti costoro, l' Omodeo finì col trionfare, sicchè felicemente innestò le proprie idee a quelle de' predecessori. Alla sua morte, il 27 agosto 1522, oltre la cupola col suo tamburo, era compiuto il cupolino ed erasi dato principio agli otto pilastrini, i quali reggono il portichetto che circonda il cupolino medesimo, come pure agli altri pilastrini posti sui costoloni, che doveano reggere gli otto archi rampanti: sicchè può dirsi che in quel tempo fossero collocate le fondamenta della maggior guglia.

XI.

Trascorse pressochè un secolo prima che si proseguissero i lavori con tanto ingegno e zelo condotti dall' Omodeo; furono ripresi nel 1620, ma si ridussero a costruire il portichetto esterno del cupolino, il ripiano superiore adorno di parapetto, la scala per ascendervi e le otto colonne poste rimpetto ai pilastroni, ad imitazione delle torri di Ruano e di Chartres; specie di belvedere che in quel secolo e nel successivo parve di magnifico effetto. Verso il 1640 Carlo Buzzi presentò un grandioso progetto onde proseguire nell' opera; ma perchè soverchiamente costoso, o per altro motivo, non ne fu deliberata l' adozione. Per isgomento de' fulmini e de' terremoti v' ebbe eziandio chi propose di arrestarsi.

Passò vanamente gran tempo: poscia si fecero minuti abbellimenti, si elevarono le guglie prospettanti la via di S. Raffaele, si condussero con finissimo gusto dall'architetto Amadei parapetti e decorazioni. Nel 1762 il conte Ersilio del Maino rappresentò a' colleghi deputati il pregio dell' opera e lo sconcio della sua interruzione: disse si cercassero i vecchi modelli della gran guglia, e si desse mano a tradurli compiutamente in marmo. Giovò l' eccitamento; ma le indagini per ritrovare gli esistenti modelli furono vane, e non si rinvenne nemmanco il modello cominciato nel 1519 dal pittore Bernardo Zenale da Treviglio e finito da Gerolamo della Porta, sotto la direzione dell' Omodeo, di Cristoforo Solari, di Giovanni de Agostino e di Bartolomeo Suardi, detto Bramantino. Volle però la fortuna che questo importante lavoro si rinvenisse in appresso, per tener fede dell' amore e dell' ingegno de' nostri maggiori nelle opere d' arte. Due anni dopo, Francesco Croce, a ciò eletto, presentava altro modello in legno, da lui inventato, non discostandosi però dalle primitive disposizioni del tempio accompagnato da una particolareggiata relazione, in cui dava conto delle sue proposte, e le giustificava al lume della scienza architettonica e statica. Piacque il progetto, in cui il Croce mostravasi non architetto dozzinale, ma immaginoso, colto e peritissimo degli antichi autori e de' buoni esempi. Il progetto ebbe eziandio la sanzione di Francesco Martinez; ed i celebri matematici Boscovich e De Regi non esitarono ad affermare, che la cupola poteva reggere il peso che si voleva addossarle, e che la guglia proposta dal

Croce dovea reputarsi conforme del tutto alle leggi della statica e agli ammonimenti dell'esperienza. Con tali conforti il Croce si pose all' opera, e in meno di quattro anni la gran guglia fu compiuta. L' ingegnoso metodo di costruzione dal Croce impiegato, basterebbe a provarlo uomo di ardite idee e di ampie cognizioni; perocchè può la maggior guglia paragonarsi ad un sistema di ferree spranghe, del peso complessivo di 4755 chilogrammi, varie per dimensioni e struttura, bilanciato da forze concentriche e verticali, mascherato da un rivestimento di marmo che ne compone la forma esteriore.

Per salvare il tempio dagli accidenti atmosferici il padre Beccaria, forse per il primo in Italia, consigliava l'attuazione di quella scoperta, che aveva letto ne' periodici inglesi e che doveva rendere illustre il nome di Beniamino Franklin. Ma la fretta con cui il Buzzi, sotto la direzione del Croce, eseguì i lavori, lasciò difetti che apparvero nel periodo successivo. Ragion vuole che si dica come il Croce più volte protestò contro l'incuria del Buzzi, ed ottenne, ma troppo tardi, gli fosse sostituito il Cattaneo; però il male era fatto, e l'esecuzione non rispose alla felicità del concetto per mal animo e per vergognosa invidia. Questi difetti resero necessaria nel 1844 l'opera intelligente e riparatrice del Nava.

XII.

Venne ultima la facciata, di cui si era perduto il primitivo disegno o non si era mai fatto. Primamente

ne fu costrutta una, più in dentro dell'attuale; perchè allora la lunghezza del tempio era minore di tre arcate (la quale venne abbattuta sol quando parve a buon termine la moderna), ed era assai semplice, ornata di figure, busti e stemmi viscontei, listata di pietre bianche e nere, con tre porte rispondenti alle tre navi mediane ed ai tre finestroni del retro coro. Anche lateramente vi erano due porte, istoriate, che giovavano al transito ed alla ventilazione, sormontate da amplissimi fenestroni, chiuse per ordine di S. Carlo Borromeo. Quest'ultimo commise ad architetto di molta fama, Pellegrino Pellegrini, il disegno di più sontuosa facciata. Non uno, ma due egli ne presentò, scostandosi in entrambi dall'indole della restante architettura ed accozzando stili discordi; de' quali l'uno con basi e colonne isolate, l' altro con lesene sorgenti da uno zoccolo. Federico Borromeo, saviamente avvertendo quella stonatura, ne chiese il parere de' più celebri architetti; ma le scambievoli rivalità impedirono che alcuno trionfasse, e si tornò, anche per eccitamento di un cotal Muzio Odi da Urbino, all' idea del Pellegrini, adottando il suo disegno privo di zoccolo. I molteplici disegni presentati in quell' occasione da Martino Bassi, Pietro Antonio Barca, Lorenzo Biffi barnabita, Giachino della Porta, Tolomeo e Gerolamo Rinaldi, Onorio Longo, Lelio Buzzi, Antonio Maria Corbetti, Gerolamo Sesto e Francesco Maria Richino, che potrebbero tenerci fede dello stato dell' architettura in quel tempo, furono a lungo custoditi nella galleria della Fabbrica, poscia dispersi per negligenza o malizia. Nella raccolta di disegni antichi

fatta da Giuseppe Vallardi, se ne trovano parecchi originali riguardanti la facciata del Duomo; uno per la porta maggiore di Vincenzo Seregno con la firma e l' anno dell' architetto; due della intera facciata di Carlo Buzzi; quattro altri pure dell' intera facciata di un padre gesuita; due del Castelli ed altri di minor conto.

Si cominciò adunque col disegno del Pellegrini, e si cominciò male per finir peggio. Si demolì l' antica facciata, prolungando l' edificio che, per angustia di spazio, non s' era potuto eseguire secondo il primitivo concetto, ma s' era abbreviato di tre arcate; e fu la sola buona cosa che si fece allora, non proposta dagli architetti, bensì dallo stesso cardinale Federico. L' arte s' era immiserita; collo scadere della vita comunale, le libere ispirazioni erano venute meno prevalendo le stranezze del barocco; non si voleva educare la mente, ma sorprendere; si voleva colpire gli occhi, non commuovere il cuore. Erano tempi di pace senza giustizia, di servitù senza lotta.

Carlo Buzzi, eletto nel 1644 a dirigere i lavori, innestò ingegnosamente la maniera gotica a ciò che si era fatto, e che non si osava demolire; sovra le strane cariatidi si elevarono piloni con alcune variazioni suggerite da Cristoforo Scoorer, succedutogli. Francesco Castelli, Vanvitelli, Vertemate da Cotognolo ed altri fecero disegni di stile borrominesco. L' opera restò lì: quasi insuperabile impedimento era trasportare e collocare enormi colonne di marmo di Baveno. In questi successivi pentimenti si sprecò ingente somma. Gli animi, accasciati sotto il peso delle patrie

sciagure, obbliavano i formati propositi; la generazione, corrotta, infelice, impotente, sedette scioperata sulla mole sospesa. Nel 1790, spirando novelle aure, s' ebbe il coraggio di demolire quanto con gravissime spese erasi fin allora costrutto secondo il Pellegrini; ma non si osò togliere le finestre e le porte pretese romane, che stonano collo stile generale.

Giunse in buon punto l'operosità dei tempi napoleonici. L' otto giugno 1805 l' Imperatore decretò si compisse la facciata, promettendo milioni, che non vennero mai, ed ordinando fosse venduto il patrimonio della Fabbrica. I poveri disegni del Soave e dell' Amati concedevano fretta e risparmio, comandati da chi allora poteva tutto; sicchè quando rapidamente declinava la potenza dell'uomo, che sotto le vôlte della nostra cattedrale aveva stretta febbrilmente la corona, predicendo sventura a chi l' avrebbe tocca, fu tolto l' ingegnosissimo palco, disegno del Polak e dell' Amati, dove le abetelle non toccavano terra; e apparve la facciata in tutta la sua pesante severità.

XIII.

Il tempio poteva dirsi sin d' allora compiuto per riguardo al suo assieme; ma non così ove si considerino tutte quelle aggiunte, tutti quei parziali abbellimenti, per cui un edifizio in attinenza all'arte si accosta alla perfezione.

Uno dei lavori di maggior importanza in questi ultimi anni (1844) fu quello del gugliotto a fianco

della maggiore guglia, dal quale per mezzo di una scala prolungata, attuando così un concetto già espresso dall' Omodeo, si ascende direttamente al piano della cupola. Dall' architetto, che con amorosa e squisita diligenza lo eresse, ebbe il nome di gugliotto Pestagalli.

Ma ancora due gugliotti rimangono da edificarsi intorno alla guglia, senza tener conto di un notevole numero di cimase ai parapetti di diversi piani superiori e di minori ornamenti. Ogni anno si collocano nuove statue, delle quali già se ne contano duemila nella parte esterna del tempio, e settecento nella parte interna.

Se in oggi i lavori avessero a proseguire con quella sollecitudine, con cui furono condotti dai nostri padri, forse in un periodo di tempo non lungo vedremmo felicemente smentito l' adagio popolare: « *l' è pròpi com è la Fabrica del Dòmm* » applicato ad ogni intrapresa, a cui sfugga inesorabilmente la meta.

E pari al tempo si può dire fosse la spesa essendo questa incalcolabile. Chi pretese di levare il conto afferma essere costato duecento milioni; ma questa somma ci sembra assai minore del vero. Soltanto dal **1806** al **1813** vennero spese lire **3,150,000**; dal **1814** al **1840**, **2,392,500**. Delle opere del cui costo si tenne memoria possiamo con sicurezza registrare: la massima guglia lire **500,000**; il lanternino **39,000**; ciascuna delle gugliette, che in numero di otto recingono la guglia, **41,700**; ognuna delle guglie superiori al coro **48,000**; e tutte le altre minori guglie, cadauna lire **8,700**.

XIV.

Fu pietoso costume de' nostri maggiori di collocare ne' templi, accanto agli altari, i mausolei de' più benemeriti o più famosi cittadini; sicchè il culto delle patrie memorie non si scompagnasse dalla religione. Per tal via soddisfacevasi altresì il desiderio di ornare successivamente le chiese, a cui ogni generazione portava tributo di preghiere e di doni. Sotto questo aspetto è innegabile l'interesse storico di que' monumenti decorativi, di quelle posteriori aggiunte, che, anche non formando uno stretto nesso col restante edifizio, mirano ad accrescergli varietà e bellezza. Così nel nostro Duomo erasi dapprima stabilito non si costruissero cappelle laterali; ma la pietà de' fedeli ruppe il divieto, ed accanto ai monumenti della devozione sorsero quelli della gratitudine; e non a torto, perocchè anche la riconoscenza è una religione.

Chi entrando pigli da manritta s' avviene nel mausoleo di Marco Carelli, il quale, semplice privato, fece pel nostro Duomo più del principe che ne promosse la fondazione; ed è monumento eretto nel 1394, opera di Filippino da Modena. Presso avvi l'altare di S. Agata, con un quadro di Federico Zuccaro, restaurato nel 1603 dal Duchino, e con due statue modellate dal Brambilla; poi, nella vicina cappella, un S. Giovanni Evangelista di Melchiorre Gherardini; poi, nella seguente, un quadro del Fiammenghino che figura la Vergine ed i santi Vittore e Rocco,

pittura pregevole, per la quale, come per le altre, invochiamo quelle provvidenze, senza cui mal si conservano le opere d' arte.

A non ismentire quanto dicemmo sull' alternarsi delle are votive e de' monumenti commemorativi, tra il primo e il secondo altare avvi una lapide rammentatrice delle virtù dell' arcivescovo Caprara, nome caro ai poverelli, che lasciò morendo ogni suo avere all' Ospitale, ma il cui testamento fu violato e manomesso da principesco arbitrio.

Non lontano dalla modesta lapide del Caprara, che la gratitudine pose scevra di adulazione, avvi sontuoso mausoleo ad illustre capitano del secolo XV, a Gian Giacomo Medici, detto il *Medeghino*, zio di S. Carlo Borromeo, più famoso che virtuoso, come quasi sempre gli eroi della forza, più temuto che amato, infaticabile in guerra, insaziabile di potere e di gloria, al quale eresse un monumento non la riconoscenza de' popoli, ma il fraterno affetto di Pio IV; posto cioè da un pontefice alla memoria di un guerriero. S'innalza esso magnifico con disegno, che alcuni vogliono di Michelangelo, con colonne di ricchi marmi e sculture finissime, e bronzi di Leon Leoni da Menaggio e non da Arezzo, com' altri crede, perchè sunnominato *il cavalier aretino*. La statua di mezzo rappresenta Gian Giacomo in piedi, appoggiantesi all' elmo collocato sopra tronco d' albero; nè mancano ai due lati, fra gli intercolunnj la Virtù militare, in atto pensoso e mesto, e quello che è singolare, la Pace dal *Medeghino* nè amata nè serbata; più sopra avvi la Provvidenza, incolpevole

delle lotte e dei trionfi della forza, e la Fama; più basso vedesi un bassorilievo di bronzo, dello stesso Leoni, rappresentante la natività di Cristo, del quale son pure gli altri due bassorilievi laterali, nonchè i due vicini candelabri.

L'altare di S. Giovanni Bono, che è posto ad uno dei capi della maggior navata trasversale, oltre i due posticci colossi di stucco del Giudici, ha la vita del Santo in eleganti bassorilievi e le impreteribili virtù cardinali. La statua dell'Angelo Custode fu fatta dal Buzzi, il S. Michele da Giovanni Milanti nel **1611**.

XV.

Poco lungi fece mirabili prove quell'Agostino Busti, detto il Bambaja, di cui il Cicognara ebbe a scrivere che: « non fu mai pareggiato in Italia per la finezza nel tocco dello scalpello », inimitabile per la felice ed ardita novità ed insieme per la squisita eleganza de' suoi lavori. I migliori fra questi, ignoti o poco meno fra noi, oggetto di ammirazione presso gli stranieri, furono da crudele incuria mutilati e sperperati; e fu fortuna che ne rimanesse alcuno nel nostro Duomo, dove, nella cappella della Presentazione, ammiriamo la Vergine Maria che si presenta al tempio, bassorilievo che serba, per quanto lo consente la scultura, le regole della prospettiva, con tentativo insolito, se non nuovo, ed in cui il Busti non fu per anche superato. Il vicino monumento al canonico Vimercato è opera dello stesso Bambaja, che stette a' servigi della Fabbrica dal luglio 1537 fino alla sua

morte, avvenuta il giugno 1548; nel qual monumento è pur suo il bassorilievo rappresentante il Redentore e due angioletti, stupenda scultura in parte mutilata, meritevole di gelosa custodia, e di ben maggiori lodi che non quel Bartolomeo scorticato di Marco Agrati, di cui molti fanno le meraviglie come se fosse un miracolo dello scalpello, ma in cui al vanto popolare ed alle facili e tradizionali ammirazioni non corrisponde il pregio dell' esecuzione, nè quello del pensiero, e che non attiene le promesse dell' enfatica iscrizione: « *Non me Praxiteles, sed Marcus finxit Agrates.* » Ercole Procaccini dipinse qui a tempera il martirio di S. Apollonia; e presso vi stava un altro dipinto del medesimo sul martirio di S. Agnese, cui è dedicato il vicino altare, non si sa come rubato o venduto, sostituendovi un' infelice scultura di Carlo Beretta. Con miglior fortuna a due pregevoli statue di S. Satiro e di S. Ambrogio, la prima modellata da Francesco Brambilla e scolpita da Andrea Biffi, la seconda modellata e scolpita da quel Giulio Cesare Procaccini, che fu insieme egregio pittore ed esimio scultore, furono nel 1842 sostituite statue d' eguale soggetto, dovute allo scalpello del Cacciatori e del Monti.

Sulla porta della sagrestia meridionale stanno buone sculture di vecchio stile, che serbano traccie di dorature, e risalgono al 1395; poichè se ne afferma autore Porrino de Grassi, fratello del celebre ingegnere e pittore Giovannino. Accanto alle quali una breve lapide serba ricordo d' uno de' più generosi benefattori del Duomo, Gian Pietro Carcano, che regalò duecentotrenta mila scudi d' oro. Nella sagrestia

sono da ammirarsi un quadro del Cerano ed una statua di quel Solaro, di cui il Vasari, parco lodatore, dice: « *che fu tra i migliori scultori* ». Due tesori possedeva un tempo il Duomo: quello della metropolitana e quello dei doni fatti a S. Carlo, che nel suo giorno commemorativo esponevansi parte nel santuario, parte sul balaustro superiore. Gran parte di quest' ultimo andò alla zecca ne' tempi della repubblica: il rimanente venne unito all' altro tesoro, custodito oggigiorno nella sagrestia meridionale. Il Lattuada ce ne lasciò una minuta descrizione.

Jacopino da Tradate scolpì per ordine del duca Filippo Maria Visconti la statua del pontefice Martino V, il quale consacrò il maggior altare. Nell' iscrizione latina è fatta menzione dell' artefice, eguagliandolo a Prassitele: « *nec Prasitele minor* » una delle consuete adulazioni! Un' iscrizione gotica sotto una Madonna rammenta i due capitani di ventura, Nicolò e Francesco Piccinino; riparazione di principesca ingiustizia; poichè nel 1449 i Capitani della Libertà (istituto d'allora) scrissero ai deputati della Fabbrica, che consegnassero allo scultore Giacomo da Parma tanto marmo pel valore di cento ducati, onde erigere un mausoleo a Niccolò Piccinino. Ma il duca Francesco Sforza, invidioso o pauroso, scrisse: « *Poichè l'arco quale fu principiato de fare in questa Chiesa Majore per lo corpo de Niccolò Piccinino non è più necessario, ne pare, et volemo che lo debiate fare desfare per li magistri proprii de la fabrica dessa chiesa et tenere conto de la spexa dessi magistri perchè la pagaremo noi; facendo consignare le prede desso arco a Bar-*

tholomeo da Cremona nostro fameglio ». Fasti dell' orgoglio umano! Mezzo secolo dopo fu collocata la lapide, che ricorda le virtù del padre e del figlio.

Del Bambaja abbiamo pure il mausoleo del cardinale Marino Caracciolo, governatore dello Stato di Milano. Oltre la statua del cardinale giacente in abiti pontificali, veggonsi negli scompartimenti del mausoleo altre cinque statue, il Salvatore, S. Gerolamo, S. Paolo, S. Pietro e S. Ambrogio. Nel mezzo del semicerchio avvi scolpita la Vergine col bambino; lì presso, due angioletti leggiadramente seduti con una face rovesciata nelle mani. Il Cicognara lo afferma come l' ultimo lavoro del Busti, la cui fantasia innovatrice non conobbe esaurimento o stanchezza.

XVI.

L' arca sepolcrale di Ottone e Giovanni Visconti, di marmo rosso, risale al 1295; stava nell' antica metropolitana e fu qui trasportata. Sul coperchio vedesi scolpita a bassorilievo la figura di Ottone in vesti pontificali con a lato due mezze figure, credute dal Giulini le effigie di Matteo e di Uberto, suoi nepoti. Sopra l'arca leggonsi due iscrizioni; l'una commemora le virtù dell'arcivescovo Ottone, l'altra di Giovanni Visconti, del pari arcivescovo e signore di Milano, che morì nel 1354 e volle dividere collo zio il sepolcro come il potere e la gloria. Sovrasta la statua seduta di Pio IV de' Medici, lavoro di Giovanni Angelo de Mannis.

Nella sagrestia settentrionale, le pitture della

vôlta, omai consunte, sono di Camillo Procaccini. In una nicchia è riposta la statua del Salvatore, opera di Antonio da Viggiù. Uscendo dalla sagrestia, ci incontriamo nel mausoleo di tre arcivescovi, Arcimboldi Giovanni, Guido Antonio e Giovanni Angelo, che tennero in vario tempo la sedia milanese, ma vollero con pietoso desiderio aver comune la sepoltura.

Piegando nel braccio, dopo la S. Tecla del già menzionato Beretta, al cui lato furono posti, non è molto, un S. Stefano scolpito dal Labus e un S. Paolo dal Monti, vien l'altare di S. Prassede con grandioso bassorilievo di Marc'Antonio Prestinari. L'Annunziata è copia di quella di Giotto nei Servi a Firenze.

Nel capocroce sinistro, disegno del Pellegrini, le due statue laterali sono di Dionigi Bussola; e del Buzzi la Madonna che è chiamata: « *dell' Albero* » dal candelabro metallico che le sta dinanzi. I bellissimi bassorilievi di marmo di Carrara distribuiti nei lati dell'altare sono (a quanto ne dice il Vasari) di Silvio Cosini da Fiesole, di Marco da Gra e di Francesco Brambillari. A questi scultori sono da aggiungersi Agostino Busti, Angelo Siciliano, Andrea Fusina e Cristoforo Solari.

Nella cappella di S. Caterina l'altare è squisitamente condotto alla gotica, e bello è altresì il monumento Archinto. Negli altri altari, il S. Ambrogio che assolve Teodosio è di Federico Bareccio; e di Federico Zuccaro lo Sposalizio della Vergine. Segue un Crocefisso, che fu portato per la città da S. Carlo al tempo della peste. Un'edicola eretta a Maria nel 1480; « *juxta opera hodierna in Italia existen-*

tia » da un Alessio capitano albanese, come ricordano i versi italiani che vi si leggono, e fu rimessa in luce nel 1832, collocandovi un bassorilievo di Pompeo Marchesi. Recenti sculture son pure la S. Marta del Cacciatori e la Maddalena del Monti. Nel battistero, l' urna di porfido fu già sepoltura di martiri; il Pellegrini, infelice in questo e in altro, la coperse d' un tempio quadrato, sorretto da quattro colonnine. La meridiana, tracciata presso le porte d' ingresso dagli astronomi di Brera nel 1786, ha il gnomone all' altezza di 73 piedi.

XVII.

Nell' arcone del coro vedesi sopra architrave un Crocefisso di legno, secondo il costume delle basiliche antiche e del rito ambrosiano, il quale in molte parti è dissimile dal romano, ed a cui dà legge la liturgia della metropolitana. Il nostro Duomo serve di modello alle altre chiese della diocesi, ed è rituale la forma degli altari, de' tabernacoli, degli ostensorii, degl' incensieri, de' busti. Come a Roma l' affissione delle bolle pontificie alle basiliche patriarcali riguardasi qual promulgazione per tutto l'orbe; così è per la diocesi milanese l' affissione delle cedole alle porte del Duomo. Quando l'arcivescovo tiene le omelie sul pulpito dal corno del Vangelo, nessuno può contemporaneamente predicare in città; nelle feste titolari delle principali basiliche urbane, il clero della metropolitana vi si reca a funzionar solennemente: dal Duomo partono le pubbliche ed universali proces-

sioni; ivi l' arcivescovo, nelle vigilie di Pasqua e di Pentecoste, battezza uno o più fanciulli. Il suono delle campane del Duomo dà regola alle altre, e nessuna dovrebbe prevenirlo ne' mattutini cotidiani e nella rintoccata del sabato santo.

Il rito ambrosiano conviene in molte forme col rito greco, tenace de' costumi de' primitivi fedeli, fra cui quello di immergere il battezzando entro il sacro fonte. Nelle messe solenni della metropolitana, dieci vecchioni ed altrettante vecchie, formanti la così detta « *Scuola di Sant'Ambrogio* », offrono al celebrante ostie e vino. Evvi pure una limosina pecuniaria, che anche oggigiorno nelle domeniche e nelle solennità si pratica dal clero a sostituzione delle varie oblazioni, che in antico i fedeli facevano per il mantenimento de' sacri templi e de' loro ministri.

Dall' importanza della chiesa metropolitana ritrasse lustro il clero destinato ad uffiziarla. Il Capitolo arcivescovile, raccoltosi a vivere in comune nel X secolo, mantenuto anche ne' tempi successivi in vigore ed autorità, ebbe da Clemente XI l' onore della mitra, ritenne a lungo il titolo cardinalizio, che lasciò per assumerne uno meno fastoso, ma conservò la distinzione dei tre ordini: presbiteriale, diaconale, suddiaconale. È composto di ventun canonici e sette maggiori dignità, cioè l' arciprete, l' arcidiacono, il primicerio, il proposto, il teologo, il penitenziere maggiore, il dottore prebendato. La rivoluzione del 1798 lo soppresse; Napoleone lo ricostituì nella forma e colla dotazione attuale.

GIOVANNI DE-CASTRO.